من الصحافة ... إلى الأدب

بقلم الدكتور سهيل ادريس

دخلت الحياة الأدبية من باب الصحافة

وقد تلقيت ذات يوم، من عام ١٩٤٣، رسالة من المرحوم سعيد فريحة، رئيس تحرير مجلة «الصياد»، يدعوني فيها إلى زيارته، بعد أن حدَّثه عني «صديق للطرفين» كما قال، في معرض البحث عن «محرّر نشيط».

وحين قابلت سعيد فريحة في مكتبه، وكان آنذاك في منطقة «اللعازارية»، سألته عن طبيعة عملي في التحرير، فأجابني بلا تردّد:

ـ «مِنْ كلّه»!

سألت: ـ أيّ باب في المجلة؟

قال: ـ جميع الأبواب!

أردت أن أعترض، فقلت: ـ ولكن...

قاطعني قائلاً: ـ لا «لكن» ولا «إن» ولا «لعلّ»!

فضحكت... وتابع سعيد فريحة:

ـ تطرق جميع الأبواب... إلى أن يفتح الله عليك بأحدها، فتدخل!

وضحكت مرة أخرى، ثم سارعت أقول:

ـ موافق... فلنجرّب!

قال: ـ عظيم!

وأضاف بعد لحظات:

ـ أما الراتب، فنتّفق عليه بعد التجربة!

فاستحيت أن أسأله عن مدّة التجربة، بالرغم من أن أسرتي كانت في مسيس الحاجة إلى مشاركتي في نفقاتها.

واحتللت في اليوم التالي غرفة صغيرة في مكتب «الصيّاد» كانت تطلّ على بيوت قديمة في «اللعازارية». وجلست وراء مكتبي، والزهو يملأ نفسي، وطلبت فنجاناً من القهوة، وبسمة من سخرية ترتسم على شفتيّ: «قال بعد التجربة... قال!» ثم تساءلت: «والقصص التي تنشرها لي مجلات «الأمالي» و«المكشوف» و«الجمهور»... ألم تدخل في «التجربة» وتخرج منها بنجاح؟»

وفي ظهيرة ذلك اليوم نفسه، قدّمت لسعيد فريحة قصة قصيرة كنت كتبتها منذ أيام، فنظر إلى عنوانها ثم قال بسرعة:

ـ لا أحبّ القصص!

أصبت بالذهول، غير أني تمالكت نفسي وتساءلت:

ـ ولكن كل ما تكتبه في «الجعبة»، يا أستاذ سعيد، هو من القصص!

قال بكل هدوء:

ـ ولكنها «غير شكل»!

ثم استدرك يقول:

ـ ومع ذلك، سأقرأ القصة الآن. تفضّل بالجلوس.

وجلست وأنا أرتعش. وفيما هو يقرأ القصة، تذكّرت ما أعرفه عن سعيد فريحة من أنه رجلٌ أُمّي لم يدخل مدرسة، وأنّه كان حلّاقاً، ثم بائع صحف... على ما روى في «جعبته»... في حين أني تعلمت في الكلّيات، وبدأت دراسة الحقوق في الجامعة وإن كنت لم أنجح في الامتحان الشفهي.. وها هو الآن يخضعني لامتحان خاصّ ولا أدري إذا...

قطع عليّ صاحب «الصياد» حبل التفكير حين مدّ يده بالقصة يعيدها لي قائلاً:

ـ ثقيلة الدم... وإن كانت جميلة اللغة!

وبالرغم من شعوري بأنه «جَرَح وداوى» بهذا الحكم، فقد قلت معترضاً:

ـ القصّة إما أن تكون جميلة، أو رديئة.. أما ثِقَل الدم..

قاطعني يقول:

ـ لا تزعل يا أستاذ.. إذا قلت لك إن ثقل الدم هو من الرداءة!

ثم أردف وهو يمدّ لي يده بمجموعة رسائل وأوراق التقطها عن مكتبه:

ـ تفضل فاقرأها، واختر ما يصلح منها للنشر، وافتح باباً جديداً تعلّق فيه على ما يلفت النظر ويثير الاهتمام في هذه الموادّ...

ثم أنهى كلامه ضاحكاً:

ـ ولا تَنْسَ المقياس: خفّة الدم!

ثم نهض وخرج دون أن يترك لي فرصة للتعليق.

عدت إلى مكتبي الصغير يتجاذبني إحساس متناقض من الرضى والسخط: لقد أخذ على القصة ثقل الدم واعترف بجمال اللغة، فما يكون موقفي؟

وشعرت بضيق في الصدر، فاتجهت إلى نافذة المكتب أودّ أن أستروح هواء يخفّف من ضيقي. وإذ ذاك رأيت تلك الفتاة على شرفة الطابق الثاني من البيت المقابل.

ومنذ تلك الساعة، انعقدت علاقة ملتبسة بين نافذتي وشرفتها.

ثم انتقلت العلاقة فأصبحت بين يدي وهي تكتب الرسائل القصيرة وحديقة البيت المقابل وهي تتلقى هذه الرسائل. ولم تلبث هذه الحركات المتواطئة أن أثمرت مواعيد مع «أناهيد».

وكرمى لـ «أناهيد»، تلاشت الاعتراضات على ديكتاتورية سعيد!

وبعد عدّة لقاءات تمّ بعضها في دور السينما وتبادلنا في ظلامها القبلات والملامسات، انتهزت «أناهيد» فرصة غياب والدتها في سفرٍ إلى ذويها في «البقاع»، فاستقبلتني في منزلها، وشرعت أمامي باب الأنوثة اللاهبة، فأذاقت الشابّ ذا السبعة عشر عاماً الذي كُنته، أوّل لذائذ الثمرة الناضجة.

ولم يمض وقت طويل حتى بلغنا أن املاك «اللعازارية» قد بيعت لبعض كبار المتموّلين، وأنّ الأبنية القديمة التي كانت قائمة فيها ستُهدم ليُقام مكانها أحد أفخم الأبينة في بيروت.

وبهدم مكاتب «الصياد» القديمة والبيوت المجاورة لها في المنطقة، انقطعت العلاقة بين النافذة والشرفة، ونزحت «أناهيد» مع أمّها إلى أحياء الأرمن في «عنجر» بالبقاع.

وانتقلت مكاتب المجلة إلى شارع اللنبي، وعدت أواجه دكتاتورية سعيد فريحة الذي ينبغي الاعتراف بأنه طوّعني لمزاجيّته، فصرت أكتب كما يريدني أن أكتب، وأتحدّث في موضوعات أعدّني دخيلاً عليها كموضوع المغنّين والمغنّيات الذين كتبت عنهم عدة مقالات وصفها رئيس التحرير بأنها ليست «ثقيلة الدم»...

وحدث أني اخترت للنشر، ذات يوم، قصيدة لطاغور ترجمها أحد القرّاء.

وفي الأسبوع التالي فوجئت بنشر رسالة في «الصياد» موجّهة إلى محرّر باب «من القرّاء وإليهم» (وهو الباب الذي كنت أشرف عليه) وفيها يكشف كاتبها أن قصيدة طاغور، المنشورة في العدد السابق، كان قد أرسلها إلى المجلة منذ حين، وانتظر أسابيع فلم تنشر، ثم عمد إلى إرسالها مرة أخرى مدّعياً أنها مترجمة عن طاغور، وهي ليست إلا من انتاجه هو، فنشرها «المحرّر الغبيّ» (وكان لا يقصد طبعاً إلاّي...) لمجرّد أنه نسبها إلى طاغور! وكانت هذه الرسالة تحمل توقيع «منصور الرحباني»، وهو لم يكن إلا أحد الأخوين رحباني اللذين طارت لهما، في ما بعد، شهرة عظيمة في تأليف الأغاني وتلحينها والتي خلّدتها فيروز بصوتها الرائع...

كان نشر رسالة الرحباني، من غير أن أطّلع عليها قبل النشر، «مقلباً» آخر قام به سعيد فريحة، بالإضافة إلى مقلب منصور الذي تقبّلته ببرودة أعصاب، معزّياً نفسي بأنني ليس من المفروض أن أكون مطّلعاً على كامل أعمال طاغور لأكتشف ما قد يُنسب إليه تزويراً... أما أن يوافق رئيس تحرير مجلة على نشر إهانة لأحد محرّريها، بدلاً من أن يحذف النعت الذي يحمل هذه الإهانة، فأمر يتطلب موقفاً يقتضيه الدفاع عن الكرامة!

كنت جالساً وراء طاولتي في الغرفة المجاورة لمكتب صاحب المجلة، أقلّب الأمر على وجوهه، باحثاً عن وسيلة ناجعة للاحتجاج، حين خرجت من غرفته فتاة ممشوقة التفتت إليّ فتوقّفتْ لحظة ترشقني، من عينين سوداوين نفّاذتين، بسهمٍ اخترقني حتى الشغاف... وذكرت اسمي متسائلة، فأومأت برأسي إيجاباً..

ابتسمت وهي تمدّ يدها مصافحة، وقالت:

- كنت، منذ دقائق، أتحدّث مع «عمّو» سعيد عنك...

وجلست «م» على مقعد قبالة مكتبي، وبقيتْ دقائق معدودة أخبرتني فيها أنها تتابع كتاباتي وتتذوّقها وأنها قريبة صاحب المجلة وأنها تعدّ لشهادة البكالوريا... وحين خرجت «م» تيقّنت أنني أُصبت منها بصعقة الحبّ، وأنّها سيكون لها معي شأن!

وفي ذلك اليوم، نسيت «مقلبي» الرحباني ورئيس التحرير، أو تناسيتها... ومنذ ذلك اليوم، تسمّرت إلى مكتبي في «الصياد» أنتظر إطلالة البسمة المنعشة على شفتي «م» والنظرة الساحرة في عينيها السوداوين.

وبالرغم من أن «أناهيد» كانت قد كسرت التهيُّب الذي كنت أشعر به تجاه جسد المرأة، وأني كنت بالتالي مدعوّاً لمزيد من الجسارة في خوض التجربة الجديدة، فقد كنت أرتدّ إلى الفتى الراعش، المتعثّر المرتبك الذي عاشني وعشته في عهد المراهقة، كلما لقيت «م».

وقد انقضت أسابيع طويلة قبل أن أفاجىء نفسي، حين جاءت «م» إلى المكتب الذي كان صاحب المجلة غائباً عنه، بأن تناولت يدها التي امتدّت لمصافحتي، فرفعتها إلى شفتيّ وقبّلتها[1]. وحين نظرت إلى وجهها ورأيت ذلك الاحمرار يخالط وجنتيها، ويشكل مع بسمتها العذبة وشعاع عينيها السوداوين لوحةً من الجمال النادر، سمعتُني أتمتم، وأنا شبه فاقد الوعي، «حبيبتي م..» فمالت عليّ تُلامس رأسي بشفتيها، ثم انفلتت هاربة..

وغابت «م» في فصل الصيف التالي الذي قضته في قبرص واليونان مع بعض أقاربها، فكتبت لها رسالتين ورجوتها أن تكتب لي، ولكنها ردّت برسالة قصيرة قالت فيها إنها تخجل من أن تكتب لي، وتلحّ إلحاحاً يشبه التوسُّل والابتهال ألاّ أنقطع عن مراسلتها..

قالت لي «م» حين عادت من رحلتها إن رسائلي إليها أجمل هدية تلقّتها، وستحتفظ بها إلى آخر عمرها. وطوال أربع سنوات أو خمس قضيتها في «الصيّاد»، ظلّت علاقتي بـ «م» علاقة حبّ هادىء صامت، تضيِّق عليه المواضعات الاجتماعية، وعلى رأسها اختلاف في الدِّين لا يجرؤ أحدنا أن يخترقه ليطلق لنفسه حرّية اتخاذ موقف حاسم في اتجاه الارتباط أو الالتزام.

أكان إذن هو الحبّ المستحيل الذي وعاه كلانا، في آخر المطاف، فقرّرت هي أن تستجيب لدعوة أقرباء لها في البرازيل كان فيهم مَنْ

(١) من هذه الحادثة، استوحيت قصة «قبلة اليد» المنشورة في «أقاصيص أولى».

يطمح إلى التزوّج بها، في الوقت الذي قرّرت فيه أنا أن أستجيب لدعوة باريس التي أخذت تناديني بإلحاح، منذ أخذت أزهد في مواصلة العمل الصحفي؟

على أن المتنفَّس من هذا الحبّ المقهور، الذي لم يسمح لنا بأكثر من بضع قبلات استرقناها استراقاً، كان مزيداً من التفتّح الأدبي تجلّى بأن شرع لي سعيد فريحة باب القصة القصيرة، متراجعاً عن موقفه السلبيّ، لا سيّما بعد أن ترجمت عن الفرنسية عدداً من القصص نشرتها «الصياد» دون أن تشير إلى مترجمها. . .

والحقُّ أني كنت قد ثبّتُّ موقعي في المجلة، وكان صاحبها قد بدأ يعتمد عليّ في عدد من أبوابها، ويكلّفني بكتابة بعض المقالات التي لا يجد الوقت لكتابتها. . وينبغي الاعتراف بأن عملي في هذه المجلة، وفي جريدة «بيروت» اليومية، طوال سنوات، قد وضعني في صميم الحياة السياسية اللبنانية، فعايشت فترة من التاريخ الوطني حافلة بالأحداث، وعلى رأسها اعتقال أركان الحكومة اللبنانية في قلعة راشيا عام ١٩٤٣ ونضال الشعب اللبناني ضد الانتداب الفرنسي في تلك الفترة، ثم عودة الوزراء منتصرين. وقد نضج وعيي القومي وعمق حسّي الوطني على صفحات هذه المجلة التي حملت آنذاك راية القومية العربية، كما أن جريدة «بيروت» التي كان شعارها «العروبة فوق الجميع» ركّزت توجُّهي والتزامي القومي. وأذكر أني بدأت مبكراً في كتابة القصص المستوحاة من النضال العربي الذي سيظل محور اهتمامي على صعيد الإنتاج الأدبي. وقد نشرت «الصياد» أول قصّة وطنية لي في عددها ذي الرقم ٩٣ بتاريخ ٢٢ تشرين الثاني ١٩٤٥ بعنوان «تذكار ثورة» التي أحكي فيها قصّة الفتى «هاني غندور» الذي شارك في إحدى المظاهرات ضد الفرنسيين، وأصيب برصاصة في رجله خلّفت لديه عرجاً دائماً.

وفي مكتب «الصياد» كنت أجتمع إلى رجال السياسة الذين كانوا يتردّدون على سعيد فريحة، ومنهم الزعيم رياض الصلح الذي كنت أكنّ له إعجاباً كبيراً، والمير مجيد أرسلان الذي كان يعلّق دائماً مسدسه إلى جنبه، ولا يني يفتل شاربيه ويضرب بنطاله بخيزرانته، وأفاجأ أبداً بصوته «الرفيع» الرقيق الذي لم يكن يتناسب مع ضخامة جسمه. ولم أكن أحبّ الاجتماع بـ«الزعيم» أحمد بك الأسعد حين يزور صاحب «الصياد» لأنني كنت قد رأيته في مشهد لا أنساه:

فقد كنت ذات يوم أنتظر دوري عند الحلّاق «جورج» في ساحة البرج، حين دخل الأسعد، فأعطاه الحلّاق الدور الأول قبل ثلاثة أشخاص كانوا قد سبقوه، وكنت أحدهم. . ولم أكن أستطيع الاحتجاج. . . فالأسعد زعيم عشائريّ كبير تنحني أمامه الهامات. . وسكتّ على مضض. ثم حدث أن تقدّم ماسحُ للأحذية، فسلّم على الزعيم الذي مدّ له يده فقبّلها، ثم جلس ليمسح له حذاءه. ولم تمض دقيقة حتى شاهدنا قدم الأسعد تركل وجه ماسح الأحذية ركلة شديدة أدمت شفتيه وأنفه، وسمعنا الزعيم، يكيل له الشتائم لأنه، وهو يمسح الحذاء، لوّث، بغير قصد طبعاً، جراب الأسعد الأبيض ببعض صباغه!

لم أطق أن أرى هذا المشهد، فأخذت أغلي، ثم قاومت رغبتي في الانفجار، فخرجت مكتفياً، تعبيراً عن الاحتجاج والاشمئزاز، بأضعف الإيمان!

أما في جريدة «بيروت»، فقد انتدبت طوال ثلاثة أعوام لحضور جلسات مجلس النواب ووصف وقائعها. وقد تابعت عن كثب خطب النوّاب، وأزعجني معظمهم إزعاجاً شديداً بجهلهم اللغة العربية وارتكابهم الأخطاء الفادحة وهم يخطبون. . . ولم أستطع أن أكبت ضحكة فاجأت حلقي حين سمعت في إحدى الجلسات رئيس المجلس المرحوم صبري حماده يخاطب النوّاب بقوله: «أيُّها النوّابون!» وحين تماديت في الضحك، هدّدني شرطيّ المجلس بإخراجي من قاعة الصحفيين إذا لم ألتزم حدود الأدب!

وكان رئيس الوزراء المرحوم سامي الصلح يخطب بلكنة تركية يحبّها النوّاب ويتفكّهون بها، لا سيّما حين يحضر وهو شبه سكران. . . ولا زلت أذكر أنه خطب ذات يوم في المجلس، وهو في تلك الحالة، فأراد أن يستشهد بما ظنّه حديثاً نبويّاً، فقال:

- قال محمد أفندي «وخلقناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا». . .

وهنا قاطعه المرحوم النائب حبيب أبو شهلا، الذي كان يحفظ القرآن الكريم، فقال:

- بل هذه، يا سامي بك، آية كريمة قالها الله باشا!

فانفجر مجلس النواب بالضحك، وتلعثم سامي بك، ففضّل إنهاء خطابه وجلس يدمدم بكلام تركيّ غير مفهوم. . .

وفي مكتب «الصيّاد»، تعرّفت إلى عدد من الكتّاب والأدباء الذين كانوا يتعاونون مع صاحب المجلة، فكنت أجد منهم التشجيع والرضى، وكان فيهم خليل تقي الدين وتوفيق يوسف عواد وعبد السلام العجيلي وشكيب الجابري وسواهم ممن أسهموا بعد ذلك في «الآداب».

ولا شك في أني أفدت من جوّ «الصيّاد» الذي كان حافلاً بالمعارك السياسية والنقديّة، فتعمّق لديّ حسّ المناقشة، وربما المماحكة، مما عرفه القرّاء في كتاباتي التي نُشرت في «الأديب» البيروتية و«الصباح» السورية و«بيروت - المساء» التي شاركت في تحرير صفحاتها الأدبية منذ إنشائها.

وظلّت علاقتي بـ«الصيّاد» قائمة حين سافرت إلى فرنسا لإعداد الدكتوراه، وبعد أن عُدت إلى بيروت، غير أنني لم أعمل في تحريرها إلا بضعة أشهر، لاضطراري إلى التدريس في الجامعة اللبنانية وكلية المقاصد الاسلامية، ردّاً للدَّين الذي كان عليّ لوزارة التربية وجمعية المقاصد، مما حملني على الاعتذار لسعيد فريحة عن عدم تمكّني من مواصلة التحرير في «الصيّاد».

كان سعيد فريحة، رحمه الله، صحفياً عصامياً، وقد مهّد العمل في «الصياد» الطريق أمامي إلى الصحافة الأدبية التي يسّرت لي أن أصدر «الآداب» عام ١٩٥٣.



بيروت...

باسم عباس

زبد العشق

(بيروت والماضي)

فتحتْ بيروت ذراعيها للبحر
فراح الموج يُحدّق في صوت أناملها
وهْي تُسطّر في أذن التاريخ ملاحمها،
صرخ الموج، أرتعش الملح،
أشتعل الرمل، وفُتّ الصخر
فكانت أحلام شواطئها
زبداً للعشق، رذاذاً يسّاقط من وجه طفولتها
كانت أحلام شواطئها
تتسابق نحو صباحٍ
يرضع من بيروت،
ينام على نعليها.

أيار ١٩٨٦

قبعة

(بيروت والحاضر)

قبعةٌ تتأرجح بين طواويس الموت
وبين دخان الريحْ . . .
جدرانٌ فتّتها الرعب وعشّش فيها البومْ . . .
أرصفةٌ بات الجوع يُغطيها
تخرج منها أحلام الفقراء فتذوي
كقرنفلةٍ في أول طلعتها
صبّوا فوق شذاها وحلاً وسمومْ . . .

منتصف ليل ١٩٨٩/٩/٢١/

أطلال امرأة

(بيروت والمستقبل)

كأسٌ تطفح يأساً،
وكتابٌ أسود، مقتولٌ فيه معنى الإنسانْ،
أحسن ما فيه عنوانٌ
ينقصه العنوانْ . . .
بيروت أراها أرملةً
ينكحها مليون غرابْ . . .
أرملةً ضاق العشق بها
فغدت ينبوع عذابْ . . .
أرملةً ينخر فيها الجهل،
يحوّلها أطلال امرأةٍ من حجرٍ وترابْ . . .

منتصف ليل ١٩٨٩/٩/٢١



قصة قصيرة

فخاخ العيون الجملية

عبد الحكيم قاسم

أنا كاتب. كتبت عدداً من القصص صادفت قبولاً من القارئين وتشجيعاً من النقاد، وأحسن استقبالي من كل مجمع يضم المثقفين والناس اللامعين، وكان خطأ. وكنت أعود كل مساء راجعاً إلى بيتي في شارع قطر الندى في حيّ إمبابة وتحت إبطي لفّة من الكتب والمجلات، وفي قلبي بقايا من أنس الأحاديث.

نعم. البيوت علت الشارع وبقي قاعه معتماً، والمداخل إلى المساكن بقيت دامسة الظلام، والسكة موحلة زلقة في كل الفصول، بما تكبّ فيها النسوان الماء الوسخ، يخرجن بالدلاء من الأبواب، لكن ابتسامهن، وحسن العيون، وتزاعقهن، وذيول الضحكات تثير. يعلمن بأن كلماتي تنشر في الجرائد وصوري. يصبّحن عليّ، والمساء بخير.

في المساء نقعد قدّام التليفزيون، أنا وأمي وأخواتي، في ضوء المصباح الكهربي، تلمع العيون السود ببريق السرور، ونحن متكوّن على الأرائك، ونبصق قشر اللب على البلاط العاري. نغرق في الضحك حين الفصول الفكهة، ويعلو صوتي مشيراً للممثل: «أنا أعرفه... يقابلني في المجالس.. يطري كتابتي كل مرة..!!» طرفت ناحيتي أزواج العيون، لما قلت مثل ذلك عن الممثلة الكبيرة المقتدرة، رفّت في عيون أمي وأخواتي لمحة من عدم التصديق. إنها ممثلة مجيدة، يطاوعها جسدها في فنها، يبقى مأموراً بكلمات دورها، يطول ويشمخ، يتثنّى ويتأوّد، وذراعاها تتوتران وتلينان مع دفق المشاعر، دفق الإيقاع للحن تحت سلطان العبارة. تشير بيديها حيث اتجهت عيناها، بكل السحر في عينيها، تعبر بها عن الازدراء والكراهية والترفع، وتلتوي شفتاها. أي فتنة تبدو.. آه لو كتبت ما تقوله بكيانها العذب. في ظلمة غرفتي أرقد ولا تغمص عيناي، لا تريان إلا لعب الشخوص من قصصي، وإلا الممثلة القديرة، تتكلم بكلماتي، يقول لها الأب:

«سريت إليك هدأت المساء، وانصرفت عنك في الهزع الأخير، يوماً بعد يوم بعد يوم. وفيما بين ترقّبك قدومي عليك، ونظرك في أعقابي منصرفاً عنك، فيما بين الوقتين وقت ثالث عشت فيه الحياة غير مفروضة ولا مسنونة، غير مكتوبة ولا مشروطة، غير مبتسرة ولا منتقصة من أطرافها، يوماً بعد يوم بعد يوم. تخفّفت، فاستطعت، فرأيت. دهشت وعجبت وسررت، ثم نظرت، كان ذلك بعض موتى، لك ويك يا حبيبة..!».

وتتكلم هي، هي الخبيبة.

«لكنني الليلة جربت وقتاً ثالثاً، لا هو ترقبك قادماً ولا هو وداعك مفارقاً، وقت آخر، لا يؤذّن به مؤذّن، ولا يحدثه تعاقب أفلاك، يستطيل ويعرض، وتتلاطم حول أمواجه، تأخذني بالظلمة والرعب، لا أعرف شكا ولا قراراً، أموت وأموت، لأعاني بلا نهاية الهول الكائن بين البقاء والفناء».

وينتهي حلم المساء، ولم أنم، مفتوح العينين، تأخذني الرعدة بارد الأعضاء غارقاً في عرقي. كتبت المسرحية. أخذتها للناس، قالوا إنها جيّدة. صررتها في لفّة أوراقي، تحت إبطي، وذهبت إلى السيدة، في المسرح، وكانت جالسة في صفوف المتفرجين. أنظر. لقد استدارت الخشبة حيث جلست. أتطلع إليها في علوّها، والناس جميعاً، وهي مضوأة بذاتها. قلت لها: «إنني كاتب..!» قالت «أعرف!» قلت من عمق السحر الذي أودى بي بإشارة بنانها وبسمة ونظرة: «كتبت مسرحية!» قالت: «تعال.. اقرأها لي.. أنا أسكن في الجزيرة!».

أعطيت ظهري للنيل، ومضيت نحو البناية. في المدخل خرج عليّ ناس، كل خبوة أبرزت رجلاً مشدوهاً، يتأملني مذهولاً. قلت: «أريد أن أرى السيدة!» حصل الذعر من الجماعة، يتنادون، يزعقون، يصرخون، يجرون من كل اتجاه، حتى ظهر زوجها. قال: «ماذا تريد؟» رجل أبيض، طويل، متعال. قلت: «أقرأ لها مسرحيّتي!» التوت شفتاه بمنطوقه. قال: «خذ ورقاتك وامض!» والتأمت حولي الحلقة من أنفارها، يوحّدُ ملامح وجوههم الإصرار. مشيت محروساً بغضبهم حتى خرجت.

لا يفتنني زحام الشارع ولا يخترمني صخب الآلات، وصراخ الرعب. لا أنذهل عن وجهها المرسوم على جهامة السحب. يأخذني بالغموض من بسمته، والنظرة.

رحلة الالتباس

الياس خوري

في «الروائيون»، آخر أعمال غالب هلسا، يختفي البطل خلف ثلاثة أقنعة: الجنس، السلطة والموت. ومن خلال لعبة الأقنعة المتوالية، يتحول العالم الروائي، إلى مسار للرؤى المتداخلة، والعلاقات الملتبسة، والانتحار.

لن نسأل لماذا ينتحر ايهاب امام المرأة ورجل الشرطة؟ بل سنسأل لماذا كان هذا المسار متداخلاً إلى حدود الانتحار؟ هل كتب غالب هلسا سيرة الثقافة العربية في مرحلة اختلاط الثقافة الحديثة بالسلطة الحديثة؟ أم كتب سيرة بحث الكتابة عن نفسها، سيرة البحث الروائي عن الرواية التي لم تكتب؟ أم كان شهادة على مرحلة الانتقال من رواية التحديث إلى أدب الحداثة؟ الأسئلة التي تطرحها مسيرة غالب هلسا الروائية، كثيرة ومعقدة الدلالات. كثيرة: لأن هذا الكاتب جسّد في نصوصه حكاية الكاتب المسافر من تجربة القاهرة في أغلب اعماله: «الضحك»، «الخماسين» «البكاء على الاطلال» «السؤال» و«الروائيون»، إلى تجربة العراق: «ثلاثة وجوه لبغداد»، إلى تجربة الاردن: «سلطانة»، إلى بيروت وفلسطين، في مناخ الأسئلة التي طرحتها التجربة الفلسطينية اللبنانية.

كاتب يرحل من لهجة إلى لهجة، يحمل بطله الواحد ويرحل به من مناخ إلى مناخ، ليطرح السؤال نفسه تقريباً في جميع الأمكنة واللهجات التي تعرف إليها. وفي هذا الرحيل تحتل التجربة المصرية الحيِّز الاكبر. وهي تجربة في الكتابة وفي علاقة الثقافة بالسلطة. أي في تاريخ اليسار المصري الذي يبدو في مأساويته، وكأنه يجسد أكثر الحالات عنفاً ومأساوية في المسار العربي. ومعقدة، لأن هذا الرحيل كان سؤالاً حول علاقة الملتبس بالواضح. المنطلق الثابت في ادب هلسا، هو كيف يتحول المثقف إلى جزء من الفئات الشعبية. هذا المنطلق الواضح يتلون بالتباسين:

التباس اللاوعي، الذي يعبر عنه هذا المقترب من الجنس، الذي يكشف مشكلات اللاوعي في المجتمعات العربية، وتحول الجنس إلى اداة لقمع الذات وقمع الآخر. وهذا يظهر جلياً في روايتي «ثلاثة وجوه لبغداد» و«الروائيون». في الرواية الأولى يكشف الجنس العلاقات القمعية السلطوية، بينما يتحول في الرواية الثانية إلى مؤشر للانتحار، حين تحتل السلطة هذا الحيِّز، وتحوله إلى لعبة مجنونة تقود إلى الموت، بدل أن تقود إلى اكتشاف الذات.

والتباس الموقع، حيث تتحول العلاقة بين المثقف والسلطة إلى علاقة الذات بالمرآة. والمرآة تنكسر كما في «السؤال»، أو تصمت، كما سكتت تفيدة بطلة «السؤال» في «الروائيون». لكن علاقة المرايا هذه تكشف رفض التماهي من جهة، وحدود هذا الرفض من جهة ثانية. وفي علاقة الحدود الخطرة، يكشف غالب هلسا، هاجس الكتابة عند أدباء المرحلة الايديولوجية القومية، القادمة من الخيبة. خيبة الكاتب، هي خيبة العجز عن الكتابة، كما يضيف في «الخماسين»، حكاية الاستحالة والعلاقة بين يكتب ويكذب. أما خيبة الواقع، فهي أيضاً مرتبطة، بالعجز عن كتابته. كيف تكون الأشياء دون اسمائها، وكيف تكون الحكايات حين لا تحكى؟ هذا البحث عن الاسم والحكاية قاد غالب إلى أن يتحول إلى بطل وكاتب في آن، وقاده إلى لف الكلمات كحبل حول عنقه، كأن العلاقة بالكلمات، كانت اقتراباً من هاجس الانتحار، أو كأنها كانت بحثاً عن تسجيل مرحلة، اهميتها انها كانت انتقالاً من الشكل الجاهز إلى البحث عن الاشكال، أي انتقالاً من الحكاية الناجزة إلى الحكاية التي تبقى ناقصة حتى عندما تكتب.

هذا الأدب الملتبس، يطرح مجموعة من الأسئلة:

السؤال الأول، هو سؤال المرحلة. هل صار باستطاعتنا أن ندرس نتاج تجربة ما اصطلح عليه باسم جيل الستينات في مصر. أي أن ندرس تجربة جاليري ٦٨، وما نتج عنها وحولها وبعدها، في أعمال يحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم وغالب هلسا، وصنع الله ابراهيم، وابراهيم اصلان، وادوار الخراط الخ... هل اكتملت عتبة الانتقال إلى رواية عربية جديدة، مع اصوات عربية أخرى كحيدر حيدر واميل حبيبي وهاني الراهب وعبد الرحمن منيف ومحمد برادة والطاهر وطار ويوسف حبشي الاشقر الخ.. وهل هذه المرحلة الجديدة في الكتابة العربية أسست لملامح اطر ومقتربات، تتوالد في الزمن، وتفتح التجربة الروائية العربية على جديدها الاحتمالي؟

الجواب يبدو بديهياً، لأن أي تصنيف نقدي للاعمال الروائية

العربية، سوف يكتشف أن الذاتية الآلية التي طبعت أعمال هذه التجربة الجديدة في بداياتها، تتحول إلى اقتراب فسيح من العالم، ومن تشققات الواقع وتناقضاته. من «تلك الرائحة» أو «الخماسين» إلى «مالك الحزين» أو «ترابها زعفران»، أو «الوباء» أو «المهدي». . . نجد هذا الاقتراب الجديد من العالم، وهو يتشكل في ملامح التجربة، وفي الغوص داخل خصائصها وخصوصياتها، وفي البحث عن النص الجديد الذي تتجدد اشكاله، بتجدد مقترباته. هكذا تتحول الرؤية إلى رؤى، والكتابة إلى معالجة متعددة، والواقع إلى أحشائه الممزقة، ويتم اختراق المسبق، على قاعدة اللااكتمال، واللايقين.

السؤال الثاني، هو سؤال العلاقة بين الكلام والصمت، بين الكتابة والمحو، بين النص والسلطلة، وبين النص والمجتمع.

إذا كان غالب هلسا، أسهم في بلورة ملامح الجواب على السؤال الأول، فإنه قدم طرحاً كاملاً للسؤال الثاني. فبين الرمز في «السؤال» (تفيدة والسفاح)، وبين كوميديا الاسماء في «ثلاثة وجوه لبغداد»، وصولاً إلى الكتابة في زمن الكتابة: «الخماسين»، وانتهاء بانتحار «الروائيون»، صاغ هلسا سؤال العلاقة بأشكال مختلفة، كأنه كان هاجسه الوحيد.

اليس غريباً أن تسكت تفيدة في «الروائيون» وتتوقف عن ممارسة الجنس، لأنها تريد أن تتحول إلى كاتبة، بينما ينغمس الكاتب في الكلام وفي الجنس لأنه عاجز عن الكتابة؟

اليس مفارقاً، أن يتحول غالب (بطل الرواية ـ الروايات) إلى ضحية النص الذي يحاول أن يكتبه، فلا يجد امامه بطلاً سوى مرآته، ولا يجد أمامه حيلة سوى تكسير هذه المرآة؟

اليس لافتاً، أن يتحقق هاجس «ثلاثة وجوه» في «السؤال»، هاجس المثقف الذي يعيش مع الناس، ثم تنقلب المعادلة، فيسكت الناس (تفيدة) عندما يصيرون كالمثقفين، ويموت المثقف عندما يكتشف أن السلطة تبتلعه بواسطة لعبته هو: الكلام والجنس، كما في «الروائيون».

تفيدة تتحول في السؤال إلى رمز. تبدأ الرواية بتفيدة كامرأة تتعارك مع الرمز الذي هو السفاح، ثم تنتهي بها إلى ما يشبه الرمز، إلى ما يشبه «أم» غوركي، ثم تعود في الرواية الأخيرة، ولكنها صامتة. كأن الكلام والفعل لا يلتقيان، الكلام هو عكس الفعل، وصمت الفعل هو في النهاية شبه استسلام. التجربة تنحل وتتلاشى، السلطة تبتلع معارضتها وتقتلها، والكلام يفلت من قاتليه ويدخل في ثنايا الصمت.

هنا، تقع المفارقة الكبرى لتجربة هلسا. إن الكاتب الاكثر انكتاباً، والأكثر شفافية لهذا الواقع الذي يجعل من الكتابة، جزءاً من علاقة ملتبسة بالسلطة وبالمجتمع، التباس العلاقة بالسلطة، قادم من واقع المعارضة في مجتمعات الدولة القومية الانقلابية، حيث يقمع اليسار من جهة، ويستتبع من جهة أخرى. أليس هذا ما تشير إليه التجربة الناصرية في مصر، علاقة المعارضة ـ الاستتباع. ومحاولة صياغة لغة المسافة، تقع الكتابة في الالتباس. والتباس هلسا قادم من موقفه الواضح، ففي رواياته نجد نقداً واضحاً وعنيفاً لهذه العلاقة، لكنه نقد لا يقود إلى مكان. اليس هذا هو معنى صمت تفيدة وانتحار ايهاب ودعارة زينب وعمالتها، وغياب مصطفى؟

أما التباس العلاقة بالمجتمع، فهو أكثر تعقيداً. فهلسا مخلص لمقولة دور المثقف في التغيير. وهو في اخلاصه يصل إلى حدود استحالة الكتابة «الخماسين»، أو إلى الرمز «السؤال»، أو إلى الانتحار «الروائيون». وهو في تلاوين هذا الاخلاص لا يتخلى عن النص، حتى وإن أفلت النص منه. أي أنه يحاول أن يصيغ معادلة القضاء بين المثقف والمجتمع التي يريد تحويلها إلى علاقة تناغم، هكذا يبدأ في ثلاثة وجوه لينتهي إلى المثقف المحترف الذي ينوء بعلاقتين: سهام وليلى، وبقمعين.

في هذين الالتباسين، تقدم التجربة الروائية لهلسا شهادة نادرة عن مرحلة في الكتابة الروائية العربية. قد تكون المرحلة تحمل في داخلها أكثر من اتجاه، غير أن هلسا بقي محافظاً على ايقاع البداية، ايقاع البحث عن التطابق بين الصورة والمرآة، وبين الكتابة والحياة.

السؤال الثالث، هو سؤال الكتابة ـ الحياة. الكتابة ليست تعبيراً عن الحياة، إنها شكل لها. لذلك تبدو مسألة الزمن عند هلسا،

مسألة محورية. الحيلة الروائية لا تريد اخبار الحدث، بل تريد كتابته لحظة حدوثه. أي تريد الايحاء بأن الاشياء تنكتب لحظة حدوثها، وأن الكتابة في زمن الفعل، وليست استعادة له. هذا الهوس بحاضر الكتابة هو هوس بتكونها. كأن غالب وهو يضع المسافة بين أن نحيا وأن نكتب، يحاول مزج الايحاء بالحيلة، فيحول نفسه (الراوي) إلى مختبر نفسه (الكاتب)، ويبحث في الزمن الكتابي عن زمن انبثاق لغة الحياة. لعل هذا ما يعطي حواراته العامية هذه الفرادة. اللغة تخرج طازجة وملتصقة بالسرد، كأنها تتداعى منه وتعيد خلق ايقاع السرد الفصيح بواسطة الحوار العامي.

غير أن حدود هذا السؤال، ترتسم في سؤال علاقة المثقف بالناس. من هنا فإن هلسا يضع حدوداً لتجربته، حدوداً لعلاقة الكتابة بالكذب، وينسى بشكل متعمد أن لعبة الكذب هي لعبة المتخيل الذي يستطيع وحده أن يقوم باحداث انقلاب جذري في رؤية الكتابة نفسها. فالكتابة حين تكون جزءاً من رحلة البحث عن المعرفة وعن الذات، تتحوَّل إلى حقل اختباري بلا حدود.

غير أن محاولة هلسا للقبض على الحاضر قادته إلى مزج غرائبي لعلاقة الحاضر بذاكرته. فالذاكرة لم تكن في أدبه استحضاراً للماضي، بل كانت بحثاً عنه. وفي البحث يكتشف الكاتب حدود الكتابة، ويكتشف البطل أن الموت هو البطل الوحيد، حين يكون البحث عن البطولة، بحثاً عن سياسة يخنقها القمع، ويصادرها الانقلاب.

لكن بعيداً عن أسئلته وكتابته: أريد أن أشير إلى مسألتين:

المسألة الأولى، في الكتابة، الشهادة، فهلسا في رواياته قدم شهادة نادرة عن ثقافة تولد رغم الموت الذي يحاصرها. تولد في اتجاهاتها المتعددة، لكنها تتمحور حول مناقشة الكتابة لنفسها. الكاتب يناقش جدواه، ويسقط على ضفاف كلماته، ويذهب ضحية هوسه بكشف اللاوعي، في زحمة وعيه بضرورة التغيير.

المسألة الثانية، هي عن «سلطانة»، أذكر، أنه في أحد لقاءاتنا الأخيرة، روى لي عن «سلطانة». وكيف عادت إليه ذاكرة الطفولة دفعة واحدة. عادت إليه قرى الاردن وملامحها، كأنها تولد من جديد. تحدث طويلاً عن الذاكرة التي تستعاد، وعن هذه الرواية التي ستكون الأقرب إليه. وفي «سلطانه» سافرنا مع الراوي ـ البطل إلى الاردن، واكتشفنا ملامح من الريف، واستعدنا صورة المرأة ـ الشامخة، هذا المزيج من الأم والمومس، التي احتلت الحيِّز الأكبر في عالم هلسا الروائي، والتي لا بد من التوقف عندها طويلاً، لاكتشاف المفاتيح الداخلية لعالمه الروائي.

اذكر انني، بعد نكبة بيروت، التقيت بغالب هلسا مرات قليلة. كانت الخطوات تفترق، ومرارة ما بعد الاجتياح تفترس كل شيء. وكان هو دائم الحديث عن اكتئابه النفسي وحزنه ووحدته. لم يكن النقاش السياسي ممكناً، كنا نجلس في المقهى، ونحكي قليلاً، ثم يسألني عن بيروت. لم أكن يومها أملك أجوبة، كنت أشعر اننا نعبر الصحراء. صحراء يطفو عليها الحزن واليأس. صحراء الذهاب إلى نهايات الأشياء، يسألني عن الكتابة، فلا أعرف، هل يمكن أن نقتل كل هذه الأساطير التي تحيط بنا كي نكتب؟ هل يمكن أن ينهار الرمز وتنهار المشاريع، كي تجد الكتابة نفسها أمام عريها الفادح، وأمام تجربتها هي، في صحراء اللغة وأشواك العزلة؟

كان غالب هلسا أيامها يكتب «الروائيون»، كان يحلم بأن يوحِّد في ذاته مصطفى وايهاب، كان يريد لتجربته أن تكتمل. وحين قرأت انتحار ايهاب في نهاية «الروائيون»، تساءلت برعب عن علاقة الكاتب بمصائر ابطاله، وخفت من هذه التلاوين التي ذكرتني بتيسير سبّول في تجربته، وبهلسا حين استولى عليه متخيله الروائي، فقاده إلى مصير شبيه بمصائر ابطاله، وترك للصحراء أن تسألنا، كيف نكتب الحكايات التي تأخذ مصائرنا إليها.

.. ولن يسأل عن ذنبه إنس ولا جان

مجاهد عبد المنعم مجاهد

«إلى ابنتي فاطمة
أعوذ بها من عالم الانس والجن»

أبحث عن جنّيْه
تنقلني للآفاق العلويّهْ
وتخلّصني من كل همومي الأرضيّهْ
فأنا صاحبتي الإنسيّهْ
هَجَرتْني في أيّام الضّنْكِ وشقّتْ لي في الأرض
طريقاً للشّوْك وسدّت طرق الفرح المفروشة بالحنّيْه
كُنْتُ تَغَرَّبْتُ تركْتُ بلادي وهجرْتُ فراشي ووسادي
فَفَقَدْتُ أنا في الغـربة أبعـادي وأنا أبحث عن ثمن الحلقـات الماسيّه
وحملْتُ إلى صاحبتي من أرْض الغربة ريميلَ العينيْن
وعطر الإبطيْن جلبْتُ فساتين الشّيفون الورديّهْ
ونلفُ على الفترينات نلفُ نلفُ فتسرقنا تتسرّبُ
منيّ أيام أجازاتي الصيفيه
وإذا نحن جلسنا في مقْهىً دار حديثٌ عن سيارات
المرسيدس والديسكو والفيديو وزجاجات العطر الخمريّهْ
مع آخر أيام الغربة أعددْتُ لها بيْتاً.. الغرفاتُ ثلاثٌ
فيه ولكن لم يعجبها فهوْ صغير لا يشبه بيت خديجة وعليّهْ
مع أنيّ كنْتُ نويْتُ أضيف إليه أنا من قلبي
أربع حجرات لنخصصها للأفراح السرّيه

طلبَتْ منيّ أن أفرش أرض الحجرات بموكّيتٍ مع أنيّ
كنت سأفرشها من سندس عينيَّ
حتى فستان الفْرح لقد طَلَبَتْ أن أجْلبه من باريس
وإنْ كنْتُ قطعْتُ لها من روحي ثوْباً شفّافاً بلّلوريا
حتى لبن العصفور أتيْتُ به ليتم هنائي أسكبه
نهْراً وأحيط به أرضي وسمائي ليزفّوا السّعْد عليَّ
قبْل الفرْح نظرت إلى عينيْها.. آهٍ سرقوا منها النافورات الفيروزيّهْ
تركوا أحجاراً بين الأجفان زجاجيّهْ
مِنْ شفتيْها أخذوا شهْدَ الكلماتِ العسليّهْ
أعطوها سُمَّ الكلمات القاسيةِ لتخرْق لي طبْلةَ أذنيَّ
ونظرْتُ إليها فإذا الجالسة أمامي ليْسْت هيَّهْ
آخر ما كنْتُ أنا أنْ أتصوّره أنْ أتزوّج دُمْيَةَ عاجٍ شمعيّهْ
آخر ما كنْتُ أنا أنْ أتصوّره أنْ أصبح تمثالاً في بيْتي ضمن تماثيل الأركان الفرعونيه
آه.. أنيّ لن أترك آمالي كرةً تتحكمّ فيها الضرْبات الترجيحيه
فتركْتُ لها الجَمَل بما حَمَل جريْتُ أنا عريان القدمين
على الأرض القاسية الصّخْريّهْ

عمري ضاع فهلْ تحويشةُ عمري يمكن أن تُرجع
لِي عمري وتردّ الرّوحَ إليّ؟!
لسْتُ ألوم أنا أحداً غيري . . بيدي أغلقتُ أنا باب
الجنّة في وجهي وتخلّيْتُ عن الإنسيَّهْ
لكنْ كيف أعيش بغير هوىً يُخْرجني من كل حدودي
الأرضيَّهْ؟

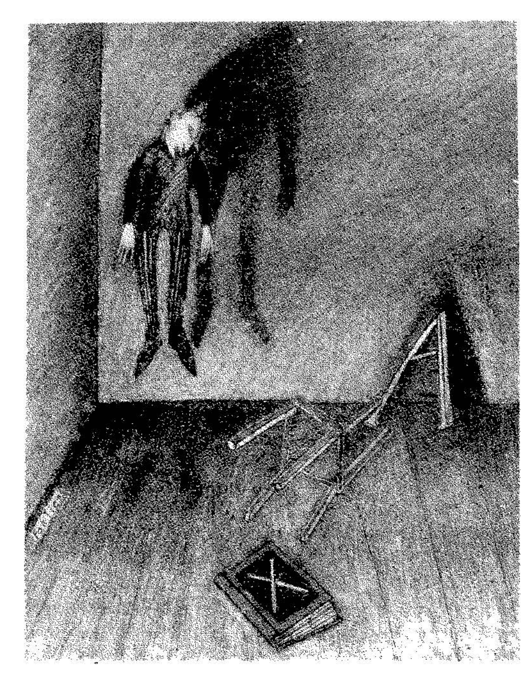
الآن أنا أدرك مقدار عذابك يا جنَّ سليمانَ
أنا مسجونٌ في قمقم أحزاني ومعي قد سُجِنَتْ
حمُ الحزْنِ البركانيّه
فجريْتُ جزيْتُ إلى الآفاقِ تطلَّعْتُ لأبحث فيها عن جنَّيَّهْ
حتى تخرجني من أحزاني إنيِّ آخذ ذيل الجلباب
بأسناني أجري أجري نحو حدود الأبديَّهْ
أرجوكِ تعاليْ وخذيني للآفاق العلويَّهْ
خلّيني أمسكْ بيديَّ جدائلك الذهبيَّهْ
ودعينا في الآفاق نطرْ ونلفّ معاً حول الكرة الأرضيَّهْ
ويصاحبنا في الرحلة طير الحريَّهْ
فلعلّي أبصرُ ثانيةً من تحت الطّين أنا كوكبنا فضّياً
واعطيني جنّاً عليّ ثانيةً أرسم آفاقاً للّروح
هلاليَّه

إنْ لم تأتي . . كلُّ الأشياء ستختلط عليَّ
إنْ لم تأتي . . كل الأشياء ستبقى في العين هلاميَّهْ
حقاً ضاعت ممتلكاتي وفقدْتُ أنا في الأرض
حياتي لكن ما زلْتُ أنا أملك قلبْاً طفليّاً
صرخَتْ بي الجنّيه :
آهٍ . . هأنذا أبصرها واقفةً خلف الفترينات البلّلوريَّهْ
حتى الجنّيَّةَ قد صلبوها مانيكاناً وكسوْها بفساتين
مشجّرةٍ وحريريّهْ
وضعوا في خدّيْها الأبيض والأحمر قد دهنوها
بطباشير الزّيْف الجيريَّهْ
وعلى الصّدْر بروشٌ مصبوغٌ بِدَمٍ فلقد قتلوا
في صدْر الجنّية طير الحريَّهْ
سوف أجيء إليْكَ أنا في التَّوِّوأسرع مما قد يرتدُّ
البصر إلى عينيَّ
فهتفْتُ بها إنيِّ منتظر . . بيتّي معروف، راياتُ
الحزْن عليه ترفرف والجدران بلون الحزن رماديَّهْ
لكن طال مجيء الجنّية . . هل تاهَتْ في طرقات
المدن الحجريَّهْ؟
فخرجتُ كمجنونٍ أسأل عنها كل ملائكة الرحْمة : هل
شُفْتُمْ بالله ملاكاً في الأرْض سماوياً؟

القاهرة

ملف خاص

الأدب و الانتحار



ترجمة واعداد
رنا ادريس

(عن الماغازين ليترير الفرنسية عدد ٢٥٦، ١٩٨٨)

«إن الليل سيكون أسود وأبيض»

يقول نرفال (Nerval) في رسالته الأخيرة.

يبدو أن علاقة حميمة تربط بين الأدب والانتحار - فعلاقة الأدب بالموت علاقة تافهة. اما علاقته بالانتحار فهي تتناول البؤس من جهة والحرية من جهة أخرى - كثيرون هم الكتاب الذين اختاروا ان يتركونا، ويلقوا علينا تحية بسيطة، كما فعل رومان غازي (Romain Gary): إلى اللقاء وشكراً.

من الانتحار الرومنطيقي في ألمانيا وفرنسا، إلى السبلين (Spleen) [أو الكآبة السوداء] الانكليزي ومآسي النازية، إلى الأميركيين ضحايا الكحول والأساطير، كهمنغواي (Hemingway)، إلى الاشمئزاز من العالم الحديث، إلى الرغبة بإنجاز العمل المستحيل كالياباني أكوتكاوا (Akutagawa)، يحوّم الموت الإرادي - وكأنما الكاتب يحتاج، ليختم عمله، أن يضع حدّاً لحياته.

الرواقية[1] والانتحار:

كتب غابريل ماتزنيف (Gabriel Matzneff)[2] انه عندما اندلعت الحرب الأهلية في روما، ذهب بروتوس إلى «كاتون» وطلب من هذا «الملجأ الوحيد للفضيلة المحظورة» أن يبقى فوق العراك، فرفض كاتون هذا العرض، وأجاب بأنه لا يرغب في أن يعيش مرتاحاً في الوقت الذي تأثر العالم برمته ببؤس وطنه - وأضاف: «يا روما، لن أهجرك قبل أن أقبّل جثتك، وسأتبع حتى النهاية اسمك، ايتها الحرية، حتى عندما تصبحين طيفاً لا جدوى منه».

إن حب كاتون الرواقي للحرية هو الذي أقنعه بالعيش والقتال. وقد انضم للمخيم البومبايني الذي كان مخيم الشرعية الجمهورية، وقاتل القيصر. وبالقرب من جزيرة جربا، سحق القيصر جيش كاتون - وبعد هذه الهزيمة، صعد كاتون شمالاً وانعزل مع المقربين منه وقضاة «اوتيك»، في شمالي غرب مدينة قرطاجة. وعند المساء، وبعد أن استحم، تناول العشاء مع هؤلاء المقربين والقضاة - ثم صرف مدعويه وقام بنزهته الاعتيادية، وقبّل بعطف خاص اصدقاءه وابنه.

[إن كان حب كاتون للحرية هو الذي أقنعه بالعيش ومقاومة الطغيان، فإن هذا الحب بعينه هو الذي فرض عليه انتحاره القرباني - نحن الآن نتعامل مع الأورثوذكسية الرواقية البحتة].

وقبل ان ينام كاتون، قرأ جزءاً كبيراً من الحوار المتعلق بروح

(١) نسبة إلى الرواق» الذي كان يجتمع فيه أتباع زينون، وهي فلسفة تقول بأن كل شيء في الطبيعة إنما يقع بالعقل الكلّي ويقبل مفاعيل القدر طوعاً.

(٢) صدر له كتاب «التحدي» الذي يتكلم طويلاً عن موضوع الانتحار الفلسفي.

افلاطون - ثم بحث عن سيفه فلم يجده، لأن ابنه كان قد أخفاه عنه - فطلب سيفه - ولما طال انتظاره، غضب وصاح بأن بعضهم يريدون تسليمه للقيصر وقال: «اني لست بحاجة إلى السيف لأنزع حياتي - ويكفيني أن أخنق أنفاسي، أو ألطم رأسي بالجدار، لأموت».

وأخيراً، جاءه عبد صغير بالسيف. فسحبه كاتون من الغمد وتفحصه. وعندما رأى أن حدّه ذرب وشفرته مشحوذة، صاح: «الآن أصبحت سيد نفسي». ووضع السيف على رأس سريره وتابع قراءته - ثم استغرق في سبات عميق. واستيقظ عند منتصف الليل. ويقول «بلوتارك»:

«. . . وسحب كاتون سيفه وأغمده في صدره - ولما كان التهاب يده قد حال دون إغماد السيف بتحكم، فلم يقتل كاتون نفسه من الطعنة الأولى. وفي احتضاره، وقع عن السرير وأحدث ضجيجاً. فسمع العبيد وصرخوا. وسرعان ما دخل ابنه وأصدقاؤه الغرفة. فوجدوه يسبح في دمه - ولا يزال على قيد الحياة وعيناه مفتوحتان. ووصل الطبيب - وعندما رأى أن أحشاءه لم تكن قد مزقت، حاول أن يعيدها إلى مكانها وأن يخيّط الجرح. إلا أن كاتون، بعد أن عاد لوعيه، أبعد الطبيب ومزق أحشاءه بيده وفتح الجرح وفارق الحياة».

اعتبرت «العصور القديمة» كلها أن موت كاتون هو النموذج للانتحار الفلسفي، ويبقى كذلك حتى اليوم. وقد كتب شيشرون، عام ٤٦ قبل المسيح، أي في السنة التي انتحر فيها صديقه كاتون: «لقد مات كاتون وهو في وضع فكري ساهم في انتهاجه لوجود فرصة يفارق فيها الحياة. إذ أنه يجب علينا ألا نفارق الحياة اطلاقاً دون أمر من الله الذي يمارس علينا سلطة مطلقة. إلا أنه عندما يكون الله نفسه قد خلقنا مواطنين صالحين، كسقراط سابقاً وكاتون اليوم، فلا بد للرجل الحكيم من أن يسعد للخروج من الظلمات وبلوغ الضوء (. . .). وعندما يستدعيه الله، فكأنّ القاضي أو اية سلطة شرعية أخرى، تفتح له أبواب السجن».

ولئن كان الانتحار، بالنسبة للرواقيين، الفعل الارستقراطي بامتياز، فذلك لأنه امتياز يتمتع به الرجل الحكيم، الرجل الخير، الرجل الذي تنيره صفات رومانية «كالحرية والفضيلة والكرامة»، فالرجال جميعهم تحركهم إرادة العيش، وهم متمسكون بالحياة، والصراع من أجل الحياة تفاهة عالمية. غير ان افضل الرجال هم النفوس النبيلة المنورة بالفلسفة وحدها، هم الذين ينجحون في ايقاف هذا «الوثوب الحيوي» المبتذل، وفي التضحية الحرة بحياتهم. ان الرجل العادي يعيش بقدر ما يمكنه أن يعيش، فيما الرجل المتفوق، يعيش بقدر ما يجب عليه أن يعيش».

ويكتب سينيك (Seneque) الفيلسوف، قبل أن ينتحر: «. . . يعرف كاتون من أين يهرب: فذراعه تكفي لتفتح امامه أبواب الحرية. . . وإني لا أشك في أن الآلهة قد ابتهجوا ابتهاجاً عظيماً لرؤية هذا الرجل العظيم يهتم بإنقاذ الآخرين، ويكرس ليلته الأخيرة للدراسة، ويغمد سيفه في صدره المقدس، ثم يبعثر أحشاءه ويخلص بيده روحه المهيبة. . .).

ويضع سينيك في فم الله الجليل نفسه مدحاً للانتحار: «فيعلن الله للرجال: لقد تصرفت بحيث أنه لا يمكن إبقاؤكم على قيد الحياة رغماً عنكم، إذ ان المنفذ مشرع الأبواب. ومن بين الضروريات جميعها التي أخضعتكم لها، لم أجعل من أي منها أسهل من ضرورة الموت. لقد وضعت الحياة على منحدر، فالحياة تنزلق. انتبهوا لهذا الأمر وسوف ترون كم هو قصير الدرب الذي يقود إلى الحرية، وكم هو مريح سلوكه. فالموت في متناول أيديكم.

كما يكتب سينيك في كتابه «رسائل إلى لوسيليوس»: «(. . .)» لا يمكننا أن نشكو من الحياة، لأنها لا تجبر أحداً على البقاء. فوضع الإنسان جيد، إذ أنه ما من أحد بائس على الارض الا بإرادته. هل تعجبك الحياة؟ فلتعش. الا تعجبك؟ فبإمكانك ان تعود من حيث أتيت».

واليوم، كما في الامس، عندما يواجه رجل ما من الغرب الموت الإرادي، فإنه يلتفت نحو الطائفة الرواقية، ويعلم أن ثمة منفذاً واحداً، ومفتاحاً واحداً يحرره هو الانتحار.

الرومنطيقيون: عن الاستعمال المجدي لليأس

يقول «جان رودو» (Jean Rodot) أنه حتى ولو تملكنا الشعور بعبث الحياة، فإننا لا نفقد الرغبة في المشاركة الروحية في ملهاة الكون العالمية، فيقتل المرء نفسه لكي «يرى نفسه» ميتاً، بحيث لا يتوجب عليه ان يختفي كلياً» - وكتب «الفونس راب» (Alphonse Rabbe) في كتابه «مجموعة متشائم» الذي صدر عام ١٨٣٥ بعد موته: «ليس ثمة شيء، أكثر مجداً من أن ينهي المرء حياته قبل أن يموت».

ويؤكد محللو النفس، وكأنهم يناوبون الكتّاب الرومنطيقيين، أن المرء يقتل نفسه لحاجة لديه في أن يحب. ولو كانت تلك حقيقة عامة، لتساءلنا كيف يمكننا العيش على هذه الكرة الارضية، اللعينة عاطفياً؟ إذ أن حب الله لخلقه لا يظهر إلا بتحفظ، والحب الذي يحمله الخلق للخلق لا يقل تحفظاً، والمجتمع يميل إلى تسوية الطاقات واستهلاك الأفراد. ولقد كرس الفريد دو فيني (Alfred De vigny) «ليلة أخيرة من العمل» لمسألة الانتحار، بعد أن أنهى كتابة «شاترتون»: «بسبب موهبته، لا يمكن للشاعر إلا أن يكون مبعداً من المجتمع المنتج والتجاري. أن يعتنق المركانتيلية، فذلك يقتل الروح فيه. وهو يفضل أن يقتل الجسد: وفي جميع الأحوال، فإن الشاعر، كما سيستعمل العبارة انتونان آرتو

(Antonin Artaud) في وصف فان غوخ (Van Gogh)، «منتحر المجتمع». إذ أن المجتمع يدفع الأشخاص الذين لا يستطيع الافادة منهم، إلى اليأس: «إنه لشيء، لشيء يعذب، يقبض قلب الرجل ويسحقه ككمّاشة، حتى يصبح مجنوناً ويلقي بنفسه في أحضان الموت كما في أحضان أم ما».

بالطبع، إن الشكل الأكثر جذرية لعدم التأقلم هو الانتحار، إلا أن الأدب يمكنه أن يحل محل الانتحار: فالأدب يشكل نوعاً من الكبرياء والتمرد تجاه الحياة، وثيقة احتجاج مفتوحة ابداً والكتّاب لا يقتلون أنفسهم أكثر مما يفعل بقية العمال اللعينين. إلا أنهم يعلنون عن ذلك: فنصوصهم المطبوعة قبل وفاتهم تبريرات بعد وفاتهم. أو أن يأس أبطالهم يشكل بالنسبة لهم بديلاً فعالاً. فيكتب فوسكولو (Foscolo) كتاب «رسائل جاكوبو اورتيس الأخيرة» لكي يتجنب الامتثال بأفعال أبطاله. ويأسف غوتيه لأن يكون بطله «فرتر» قد أصبح مثالاً يتبعه الآخرون. والذين قتلوا أنفسهم على غراره قد أساؤوا فعلاً فهم الرواية: فلقد كان واجبهم أن يكتبوا، وهذا ما كان سيسمح لهم بأن لا يتجنبوا الفعل النهائي فحسب، بل أن يستمروا في العيش وكأنهم دخلوا مرحلة ما بعد الوفاة. وإذا كان الانتحار محاولة للهروب من الموت، فإن الأدب تعبير الأديب عن البقاء فيما هو غائب، عن الخلود بعد الرحيل: إذ يقتل المرء نفسه ليثبت بقاءه. لذلك علينا ان نعتني بالأبطال الرومنطقيين الذين عهد المؤلف اليهم برغبة في الموت، بقدر ما نعتني بالمنتحرين الحقيقيين: كشخصية «رولا» بالنسبة لألفريد دو موسيه، و«شاترتون» بالنسبة لفيني، و«الغامض الجميل» بالنسبة لجيوليان غراك، فليس امواتهم بالأموات الذين يمكننا أن ننسبهم لفعل الأفكار السوداء. ولا للعنف المعارض. بل هم التساؤل الأقصى:

«من أنا؟» يسأل العشيق العشيقة، والمؤلف القارىء. والحي الميت.

ويكتب تيودور جوفروا بلهجة طريفة: «ان مت موتاً ارادياً، فيكون ذلك على سبيل الفضول». ويضيف، عام ١٨٣٠: «ان المرء يموت مرتين: المرة الأولى في اليوم الذين يدرك فيه الحياة، والثانية، في اليوم الذي يفقدها فيه». تأمل آنتونان آرتو في الانتحار في مقاله «تحقيق عن الانتحار» الذي نشر عام ١٩٥٢ في «الثورة السريالية» كالتعبير لا عن رغبة في الموت، وانما عن «شهية في اللاوجود». وقابل الجسد المقطع وفوضويته الداخلية بالأنا الخاص بأنتونان آرتو، الجسد دون أعضاء، الجسد الأدبي: «ما رأيكم بانتحار سابق يجعلنا نعود أدراجنا، ولكن من ناحية الوجود الأخرى، وليس من ناحية الموت؟». ويتفوق اللاوجود على الوجود، إذ أن الوجود لا يكون الا بالانفكاك عندما يكون المرء قد عرف النسيان الأثيري. فيكون الاستيقاظ، بعد بنج عام ما، عودة يفوق ألمها الولادة.

يقتل المرء نفسه لأن صبره قد نفد، يقتل نفسه لأن لا شيء يصل في الوقت المناسب. . .

وان كانت التضحية هي الفعل الديني الأساسي، فتقدمة الحياة انما هي الشكل الأسمى للتفاني. وبالرغم من العنوان، فليس لكتاب «مجموعة متشائم» أي مظهر من مظاهر الكآبة: «كل شيء يسير نحو الموت، لأن كل شيء يتوق للراحة والهدوء الكليّ».

كما نجد، في الأدب الرومنطيقي، فكرة الانتحار بسبب السعادة المشاركة والتوافق. فيجعل «فيني» من فعل الموت الارادي الذي يقوم به «عاشق مونمرونسي»، نوعاً من القربان العاطفي الذي يهبه كل منهما للآخر. ان الشعور بالكمال والسعادة الذي يمكن للموت وحده أن يعطيه معنى يتعذر تجاوزه هو الذي يبعث الحياة في العاشقين. ويموتان، لا خوفاً من السقوط والتوغل في تفاهات الحياة اليومية، بل لأن الحب بأسمى مرحلته هو انتزاع الذات وهبة التضحية: «وانتهت النشوة إلى بهر نفسهما - كما يبهر اللهب أعيننا».

انتحار «ايما» أو الموت المر

(كيف توصل فلوبير إلى دس السم لبطلته التي يتماهى بها حتى في هذيانها الأخير؟)

«آمل أن السم سيكون في بطن مدام بوفاري بعد شهر. هل سأحملها إليك في كفن؟ أشك بذلك» يقول بيار مارك دوبيازي Pierre Marc de Biasi[1] كانت تلك لهجة فلوبير المرحة عندما كتب إلى صديقه القديم «بويللي»، في ايلول من عام ١٨٥٥ لكي يعلن له قدومه القريب إلى باريس ليراجع معه نهاية الرواية. وبالرغم من لهجته الطليقة هذه، فسوف تكون التجربة بالنسبة لفلوبير قاسية جداً: ألوان من الدوار والقيء والآلام المعوية. كان ذلك متوقعاً، إذا منحنا بعض الاعتبار للصيغة الشهيرة التالية: «إن مدام بورفاري هي أنا».

وبعد عشر سنوات من كتاب «مدام بوفاري»، اجاب فلوبير على سؤال طرحه عليه «ايبوليت تين»: «هل حدث لك أن استحوذ عليك بطل من أبطالك، فكان ما وصفته في كتابك؟» فأجاب فلوبير: إن الشخصيات الخيالية تجعلني أجن وتلاحقني - أو على الأصح أنا الذي أتلبسها. عندما كنت أكتب مشهد «مدام بوفاري»، كان طعم السم في فمي حاداً لدرجة اني عانيت من عسر هضم مرتين على التوالي - عسر هضم حقيقياً إذ أني استفرغت عشائي كله. .»

أي طعم؟ وماذا يقول النص؟ ان الكلمة التي يختارها فلوبير لوصف المرارة في فم «ايما»، أي الإحساس نفسه الذي يشعر به هو في

(١) صدر له مؤخراً كتاب «كراريس عمل فلوبير».

الوقت نفسه، «كطعم السم في الفم»، هذه الكلمة تجعلنا نتوقف عندها: «وفكرت ايما: آه، إن الموت أمر تافه جداً - سأنام وسينتهي كل شيء». وشربت جرعة ماء واستدارت نحو الجدار. وكان لا يزال في فمها طعم الحبر الفظيع هذا... طعم السم في فم الكاتب، وطعم الحبر في فم البطلة، تلك هي طريقة ثانية للعبارة نفسها: «مدام بوفاري هي أنا». ففي فم ايما، هو الطعم الذي يقتلها كبطلة في النص عينه الذي يُكتب.

«نيرفال» مشنوقاً

خفيف وخيالي، كان يحمل وحده بؤسه وقلق إقامته في عيادة «الدكتور بلانش» - يقول جان رودو (Jean Roudot) إن تكتّم نرفال كان يحول دون أن يفترض الناس أنه علق إلى قدميه ثقل الحديد الذي يفكك سلسلة ظهر المشنوقين. لقد وجد نيرفال مشنوقاً على قضيب خشبي، تحت سلم ما، مقابل بالوعة، في شارع «فييل لانترن»، في ٢٦ تشرين الثاني عام ١٨٥٥. كان قد زار بعض الأصدقاء في الليلة التي سبقت الحادثة، وتناول العشاء في أحد المطاعم، وكان الثلج يكسو مدينة باريس، ولم يكن نرفال يرتدي سوى سترة مهترئة وكان يجسد الصورة المثالية لشاعر ملعون، لم يجد بالقرب من المزودين أي دعم مادي، ولا من الجمهور أي تفهم لكتابه «الأوهام» الذي صدر عام ١٨٥٤.

لم تكن حياة نيرفال سهلة: فتلك حتمية محزنة - فعليه أن يضاعف صفحات مسلسلاته ليزيد دخله المادي، ولم يجلب له المسرح الذي كان يتوقّع منه المجد والثروة أي نجاح، ومع ذلك، فليست أسباب اليأس اليومية هي التي أفضت إلى رحيل نيرفال.

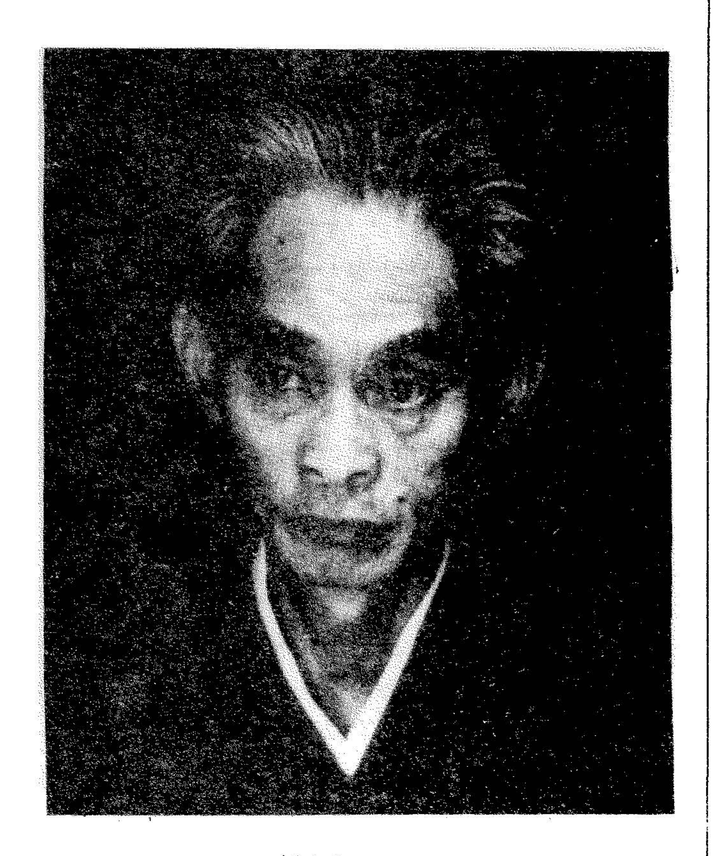
فالرسالة الأخيرة التي كتبها كانت موجهة «لخالته الطيبة والعزيزة»، مدام لابروني: «لا تنتظريني هذا المساء، فالليلة ستكون سوداء وبيضاء». لم تكن الرسالة تحتوي هذا الوداع فحسب، بل تضم وعداً كذلك: «عندما انتصر على كل شيء، سيكون لك مكان في سمائي، كما لي مكان في بيتك». ويتكلم جان ريشيه (Jean Richer) في الفصل الأخير من كتابه بعنوان «نيرفال، تجربة وإبداع»، عن دور الأفكار الصوفية في القرار الذي اتخذه نيرفال. فبعد أن اقتنع بأنه لمح في السماء دلالة «انفتاح»، كما يروي في كتابه «اوريليا»، لم يبق عليه سوى أن ينفذ رحلة حددت موعدها الكواكب والحسابات السحرية. دورة انتهت، عتبة بلغت، عليه أن يصنع طريق العبور.

يعزو بودلير بؤس «هوفمن» و«بالزاك» و«ادغار ألن بو»، إلى «العناية الشيطانية». وحسب بودلير «يمكننا القول، دون تفاصح أو لعب على الكلمات، إن الانتحار هو أحياناً عمل الحياة الأكثر عقلانية».

ولم يخطّ بودلير هذه الأسطر قبل أن يذكر أن «كاتباً مستقيماً أشد الاستقامة، وذكياً جداً، ودائم الصفاء، ذهب متكتماً - دون أن يزعج أحداً، متكتماً إلى حد أن تكتمه كان يشبه الاحتكار ليطلق روحه في الشارع الأكثر سواداً الذي تمكن من العثور عليه، ولم يمتنع «البير بيغان» (Albert Beguin) من التفكير بنيرفال كرجل «مُنقَذ» - فلقد سمح له الانتحار «بالانتصار على كل شيء».

موت الكتّاب اليابانيين الارادي

اكوتاغاوا، ميشيما، كاوباتا... والقائمة طويلة لكتّاب القرن العشرين اليابانيين الذين وضعوا حداً لحياتهم.



كوباتا

في تعريف «الكتّاب اليابانيين»، كان فلوبير سيكتب في «معجم الأفكار المتلقاة»: «انهم ينتحرون عامة». «كان ميشيما في ٢٥ كانون الثاني عام ١٩٧٠ قد أنهى أيامه بعد أن وضع خطة مدروسة دراسة دقيقة. وانتحاره المشهدي شكّل مساهمة في تعريف الأدب الياباني للشعوب الأخرى أكبر من مساهمة جائزة نوبل التي منحت، قبل سنتين، للكاتب «كاواباتا». على أي حال، فإن انتحار ميشيما جعل القارىء يقرن الانتحار بالأدب الياباني.

ولئن كان يخيل للكثير أن اليابان هو بلد الموت الإرادي، فذلك وهم تكذبه الأرقام والاحصاءات. ففلرنسا مثلاً معدل يتجاوز معدل الانتحار في اليابان. وبالمقابل، فيما يتعلق بفئة الكتّاب، فان

هذا الزواج بين الأدب والانتحار في اليابان ليس بالارتباط الوهمي.

ذلك أنه إلى جانب ميشيما تطول لائحة الذين أنهوا حياتهم الطويلة، حتى ولو لم يستعن أي منهم بتقنية «الهاركيري»، مفضلين عليها الوسائل الأكثر شيوعاً كالغرق والشنق والسم والاختناق

وفي ٢٤ تموز ١٩٢٧، انتحر أكثر الكتاب اليابانيين تذوقا للجمال ورقّة، أكوتاكاوا ريونوسوك (Akutagawa Ryunosoke) عن عمر لا يتجاوز الخامسة والثلاثين، بعد أن تناول جرعة من المنوم. ومعلم القصة هذا، الذي تتعذر مقارنة موهبته بأي موهبة أخرى، لم يفاجىء أحداً في قيامه بحركته. وقد كتب صديقه «شيكا نوي»: «لم يكن بوسعه أن يفعل غير الذي فعله». إذ ان العقم الأدبي كان قد بدأ يهدده، إلى خوفه من مرض الجنون الذي أصيبت به أمه ـ ولم يعد اكوتاكاوا ـ يجد للنوم سبيلاً، وكان قد أعد بطريقة منهجية موته الإرادي. اما تفسيره لهذا، فقد باح بأنه «قلق غامض»، قبل الانتحار بأيام قليلة. أترى السبب يكمن في ان الفنان يستهلك نفسه، لا محالة، في أعماله، وأن الأدب انما يتصل اتصالاً متيناً بالقسوة والموت، كما تصور ذلك حكاية «الوجوه الجهنمية» الشهيرة التي كتبها المؤلف عام ١٩١٨؟ فلكي يصور الرسام يوشيشيدي جهنم، يطلب من أميره أن يلقي أحدهم بامرأة ما في المجمرة. وسيوافق الأمير على طلبه، وسوف يتعرّف الفنان على ابنته فيما تلتهمها النيران ـ وسينهي رسمه على الستار، ويضع حدّاً لأيامه في فجر اليوم الثاني.

وسيقوم الشاب «دازاي اوسامو» عام ١٩٣٠ بأول محاولة من محاولاته العديدة لإنهاء حياته، حاذياً حذو اكوتاكاوا. وكان قد قدر لهذا الشاب أن يواجه فشلاً بعد فشل، حتى فيما يتعلق بمحاولاته الانتحارية. وحدها الكحول والمورفين والأمراض وأخيراً الحرب نجحت في تأجيل مغازلته للموت الارادي. وستوجد جثته ملاقاة، وهو في التاسعة والثلاثين من عمره، في إحدى قنوات الضواحي البعيدة، قرب جثة عشيقته، وهي ارملة حرب، آمن أوسامو أنها تشاطره يأسه.

وبعد أشهر قليلة، قرر كاتب شاب كان اوسامو قد شجّعه، واسمه «تاناكا هيديمتسو»، ان يلحق باوسامو، ففتح شرايينه فوق ضريح الذي كان يعتبره معلمه.

ولنذكر أيضاً حادثة الشاعر والروائي هارا تاكيمي الذي ألقى بنفسه تحت قطار في يوم من أيام نوفمبر ١٩٥١، وكذلك حادثة اوكا ماساقومي، الذي ألقى بنفسه من مبنى عال في الثانية عشرة من عمره.

وتجعلنا تعددية الظروف والدوافع (إذا ما قارنا موت ميشيما الوهاج بانتحار كاواباتا المحتشم عام ١٩٧٢، وقد وجد هذا الأخير مخنوقاً بالغاز في منزله في كاماكورا)، نقف مذهولين امام هذه الظاهرة. فلا شك في ان الكتّاب اليابانيين يشاركون في تقليد الموت الارادي في بلادهم ـ ولهذا التقليد قيمة تختلف عن القيمة التي تعلقها سائر البلدان الأخرى على مسألة الانتحار ـ وقد كتب «موريس باكويه»، الذي كرّس لهذا الموضوع دراسة طويلة ومميزة في كتابه «الموت الارادي في اليابان»: «أن يقتل المرء نفسه: ذلك هو احتمال نادر، دون شك، ومحزن بالنسبة لشعب عرف بالنشاط والحيوية. إلا أنه فعل محترم ومقبول. ويعتبر حاجة ملحة لبلد كاليابان قرر ألا يدع نفسه يتخلى عنه، وكأن اليابان قد فهمت ان جزءا جوهريا من عظمة شعب وصناته يختفي عندما تضع حضارة ما قيوداً على حرية الموت».

في هذا الصدد، نقل ناتسومي سوسيكي حديثاً عن لسان قط سنّوريّ هازىء:

ـ بعد عشر سنوات، سيرى الناس الانتحار كأنه الطريقة الوحيدة للموت.

ـ ان كل هذا شيء رهيب.

ـ بالفعل، إن الأمر كذلك. عندها، سيأخذ المرء بدراسة الانتحار بطريقة جدية ـ وسيصبح الانتحار موضوع علم بحد ذاته، وسيدرّس «علم الانتحار» بالمدارس عوضاً عن علم الاخلاق».

وبانتظار أن يحدث ذلك، على المرء أن يأخذ كل الحيطة!

النيازك السريالية (كتبها غي دارول)

يقر التكون السريالي عامة بثلاثة اسماء ريغو (Rigaut) وكرافان (Gravan) وفاشيه (Vaché)، يشار إليها هنا وهناك بتعبير شهير: «منتحرو المجتمع الثلاثة».

لقد أخلص ريغو وكرافان وفاشيه كل الاخلاص لمشروعهم الذي تكرسوا كلياً له، والمتعلق بحركة «اللاامتثالية[1] المطلقة»، وذهبوا في إخلاصهم حدّ بلوغ العقاب الأسمى: الانتحار.

كيف يمكننا تفسير هذه الانتحارات؟ نلاحظ عند كل من الكتّاب الثلاثة رفضاً صلباً للنظام والتقيّد، حتى أننا نلاحظ عند كرافان وفاشيه لامبالاة تامة تجاه أسماء العلم.

وتظهر رغبة الموت (Libido Moriendi) عند ريغو بشكل موهبة حقيقية طوّرها الكاتب وغذاها بصبر، وسوف يفجرها إلى حد تصنيف الانتحار ضمن فئة الفنون الجميلة. مات ريغو بعد أن أطلق في صدره رصاصة مسدس، وقد استلقى على سرير وضع عليه غطاء لكي لا يلطخه بالدم. وبدءاً من كتاباته الأولى في «كلام عديم الشكل» يعلن ريغو عن حتمية عدميته في الوقت الذي يؤكّد فيه عدم وجود أي حياة داخله. «أنتم جميعكم شعراء، وأنا أقف ناحية الموت» وسوف يعيّن نشأة مؤسسة ذات فائدة عامة: «وكالة الانتحار العامة»، ووكالة الانتحار هذه ستضع

---

(١) نزعة تحارب التقيّد بالاعراف المقرّرة.

نفسها تحت تصرف الذين يخشون ان «يفشلوا في قتل أنفسهم». وتقترح عليهم الموت المؤكد بوسائل حديثة ـ ولنتذكر تسعيرة استخدام هذه الوسائل: القتل بالكهرباء: ٢٠٠ فرنك؛ المسدّس: ١٠٠ فرك؛ السم: ١٠٠ فرنك؛ الغرق: ٥٠ فرنكاً؛ الموت المعطر (بما في ذلك الضريبة المفروضة على الاصناف الكمالية): ٥٠٠ فرنك؛ الشنق، وهو انتحار الفقراء: ٥ فرنكات.

وسوف يخلد شخص ريغو كاتب فرنسي شهير هو فيليب سوبو (Philippe Soupault) ويصف سوبو هذا الكاتب الذي يحدق بنا وقد سلح نفسه ببارودة ويتأهب لإطلاق رصاصة منها والذي يفرض علينا وسيفرض أبداً هذا الافتتان المتعذر تفسيره، والذي يفلح في فهمه كل من تعرض للدوار الا وهو: جاذبية الفراغ.

ثمة جملة واحدة تجمع بين انتحار «ريغو» واختفاء «كرفان» الغريب. فقد كتب هذا الاخير: «أن يختفي المرء ـ أن يتيه ـ في شارع ـ أن يتيه في شارع. في عربة ركاب، أن يتيه في عربة ركاب ـ ان يتيه المرء». ويقول «ساندرا» عن «كرفان» إن هذا الأخير، الذي كان يعتبر نفسه «الشاعر صاحب أقصر شعر في العالم»، قام بمؤتمر صحفي في اليوم الذي أعلنت فيه الحرب و«أعلن بأعلى صوته أنه سينتحر أمام الجمهور».

وقد عرض «كرافان» في أعداد مجلة «الآن» الخمسة، أفكاره الاكثر سفاهة. كان «كرفان» المساهم الوحيد في هذه النشرة التي كان يبيعها تارة في عربة طفل وطوراً في عربة خضار، والتي تتضمن، تحت اسمائه المستعارة، كلامه الجارح ضد آندريه جيد وآبولينر وسوزان فالادون، ومواقفه الصارمة والجذرية: «لا أريد أن أتحضر» ـ وقد دفعه رفض الحضارة هذا واللياقات الاجتماعية إلى الرحيل المستمر، والتسكع في الحدائق العامة، وفترات تيه وتشرد انتهت به إلى خليج المكسيك حيث وجد البوليس المكسيكي جثته قرب حدود الريو كرانديه.

ومن «نيازك السرياليين الثلاثة»، كان «فاشيه» أكثرهم لا مبالاة بالتقاليد الاجتماعية والأدبية. فقد أطلق أعلى ضحكاته ضد رامبو وآبولينير وجيد. ولم يكن هزؤه هذا نابعاً من شعوره بالتفوق، إذ أن الكاتب الذي اتخذ لنفسه عشرات الأسماء المستعارة أمضى حياة صعلوك: فعمل كلص وصياد ولحام وعامل منجم. إلا أن وعد هذه الحياة المغامرة لم يدم، للأسف، طويلاً. إذ أن جثة «فاشيه» اكتشفت، ذات يوم، في إحدى غرف «اوتيل دو فرانس»، بعد أن بالغ في تعاطي الأفيون. وكان جثمانه العاري تماماً متمدداً بالقرب من أحد أفراد البطانة. لقد فر مؤلف «الرمز الدامي» بالطريقة التي توقعها لنفسه: «سأموت عندما أرغب في الموت... إلا أني سأموت برفقة شخص آخر... أن يموت المرء شاباً، فذلك ممل أكثر مما ينبغي...»

يحيك «ريغو» «وكرافان» و«فاشيه» الآن الأسطورة السريالية مجسدين العصيان حتى النهاية، عبر فعل الموت قبل الأوان، وكذلك عبر إغراق سفينة ـ أعمالهم الأدبية.

فرجينيا ولف والأنهار الانكليزية (كتبها برنار دلغاي)



«لقد ناضلت، لكني لم أعد أستطيع المزيد من التحمُّل»

(فيرجينيا ولف)

ثمة، في الريف الانكليزي أنهار صغيرة وهادئة تجري بين الأشجار الحرجية وأشجار الزعرور، تحت ضوء خافت يصعد من الحقول المزهرة بالورود المذهبة. وفي المشهد السابع من الفصل الرابع من مسرحية شيكسبير «هاملت»، يعلم «لايرت» أن اخته «اوفيلي» قد غرقت: «تنحدر شجرة صفصاف فوق النهر الذي يعكس في التيار الزجاجي أوراق الشجرة الرمادية: إلى هنا جاءت، حزينة بأكاليل غريبة من الصفير، ونباتات القراص البيضاء وزهور الربيع وورود القمعية الأرجوانية... وبدت كأنها جنية البحر... إلا أن ثيابها المبللة سرعان ما ثقل وزنها... يا اورفيلي المسكينة، الماء عليك أكثر مما تحتملين!».

وشعور الماء هذا المتصل بالموت والوحدة، غالباً ما نجده في الأدب الانكليزي. ماء مخادع ومطوق كالضباب. وتصرخ إحدى شخصيات رواية فرجينيا ولف الأولى «اجتياز المظاهر»: «سأعطي أي شيء مقابل ضباب البحر». وفي رواية «بين الفصول»، ينتهي المطاف بالبطلة إلى هذا الاعتراف النذير: «سأهبط الممر الذي يؤدي

إلى شجرة الجوز وشجرة ايار. . . ليت الماء يغمرني!»

لقد كانت حياة فرجينيا وولف سلسلة مناوشات مع الجنون والموت ـ وقد انضافت إلى معاناة تصحيح الكتب والانتظار القلق لتعليقات النقاد واستحالة انجاب الأطفال، «صعوبة العيش» الاستثنائية، التي ستلاحقها طيلة حياتها: فزع مفاجىء من جسمها وأزمات نفسية، وإقامات في المستشفيات وسهرات لندنية، وهموم مالية؛ ومحاولات انتحار وصداقات صعبة. . . ثم الحرب والغارات الجوية الألمانية عام ١٩١٧، وتجددها عام ١٩٤٠. وقد اتخذ الكابوس، بالنسبة لعائلة «وولف» اليهودية والاشتراكية، أبشع الأشكال.

وقد اكتشفت ذات يوم، عام ١٩٤١، على ضفة بحيرة «اووس» في منطقة «ساسكس»، قبعتها وعصاها. وكما فعلت بطلة شيكسبير، «اوفيلي»، فلقد تقدمت مؤلفة رواية «أمواج» داخل ماء النهر، حاملة في جيبها حجراً تقيلاً ـ ولم يعثر على جثتها إلا بعد عدة أيام. وقبل أن تنتحر، كانت قد تركت رسالتين، الأولى إلى زوجها ليونارد والثانية إلى اختها «فانيسا»، إلى الكائنين اللذين احبتهما الأكثر في حياتها: «يبدو لي اني على حافة الجنون ـ فأسمع اصواتاً وأعجز عن التركيز على عملي. لقد ناضلت، لكني لا أستطيع أن أتحمل أكثر من ذلك ـ فأنا مدينة لكما بكل سعادتي. لقد كنتما طيبين إلى حد كبير ـ وليس باستطاعتي أن أفسد عليكما حياتكما أكثر مما فعلت».

بابا همنغواي: لم يعد تاريخه يميز عن الأسطورة (كتبها جان فرانسوا فوجيل).



همنغواي: لم يعد تاريخه يتميّز عن الأسطورة

نهض آرنست همنغواي يوم الأحد الثاني من تموز عام ١٩٦١، من نومه قبل زوجته «ماري». واختار من بين أسلحة منزله في «ايداهو»، بندقية صيد ذات طلقتين كان اشتراها من نيويورك. وعبأ البندقية بطلقتين، ثم اسندها إلى جدار قاعة الجلوس موجهاً الفوهتين نحو رأسه، ثم ضغط على الزنادين معاً. ولما كان الانفجار قد دمر القحف بمجمله، فقد كان من المستحيل تحديد ما إذا كان المنتحر قد وضع الفوهتين في فمه أو إن كان قد أسندهما إلى جبينه. إلا إن الكاتب كان قد ترافع في صالح الحل الأول، في أواخر سنيّ حياته، أمام بعض اصدقائه الذين كانوا يحضرون هذه «التجارب» وكان البعض قد وصفه جالساً، حافي القدمين، في قاعة جلوس منزله في كوبا، مديراً بإبهام قدمه بندقية كان يمص فوهتها. وبعد إن سمع صوت فصال البندقية الفارغة، رفع رأسه مبتسماً. وقد شرح: «إن هذه طريقة الهارا ـ كيري كما تنفذ بالبندقية. . . أن الحنك هو الجزء الأكثر طراوة في الرأس».

بالطبع، لم يكن أي كائن باستثناء «البابا» ليفكر بمشكلة الطراوة في اللحظة التي ينتزع فيها حياته. لقد كان الانتحار بالنسبة له آخر مآسي لائحة تتضمن جروح الحروب، وحوادث صيد الطيور والأسماك، وحوادث سيارات وطائرات، وحتى حادثة ضربة الإجهاز على حلبة مصارعة. ويقول البروفيسور «الفريد كازان» (Alfred Kazin)، إن «موهبة همنغواي العظمى هي تلك التي تطابق قدرته على تحمل الآلام مع ارادة التدمير في عصرنا هذا. حرب اسبانيا والصراعات العالمية، المصارعة الحرة، رحلات صيد الأسود، سباق الثيران: ذلك كان الوجود الذي اراد هذا الرياضي ومراسل الحرب، وهاوي سباق الثيران، أن يجعل منه أسطورة. يضيف «كازان»: «من المستحيل فصل همنغواي عن عمله». وهنا تكمن المشكلة بأكلمها: ماذا يطلب من مؤلف جعل من اعجابه بالبطولة أمام الخطر والموت موضوع كتاباته الرئيسي؟

ويتمركز الجدال حول انتحار بابا حول قطبين: فالبعض يذهب إلى أن انتحاره هو العمل الأخير لكاتب فقد قدرته على الكتابة، والبعض الآخر يقول بأن انتحاره انما هو الدليل النهائي على أن وضعه كالفحل الأعلى لم يكن سوى كذبة. ويبقى الجدال قائماً لأنه يستحيل على المرء التأكد من بعض المعطيات الأولية التي تتعلق بحياة همنغواي. فتاريخه لا يتميّز عن الأسطورة.

لقد كتب هوتشنر (Hotchner) في كتابه الجميل «بابا همنغواي»[1] عن حديث جرى بينه وبين همنغواي. ويتذكر هوتشنر: «كانت السماء صافية والعصافير تستدير حول نفسها في الهواء العطر». ومع ذلك، فقد بان أكثر جانب «بابا» المتشائم وسأل: «على عكس لاعب البيسبول، والمصارع أو الماتدور، هل يمكن

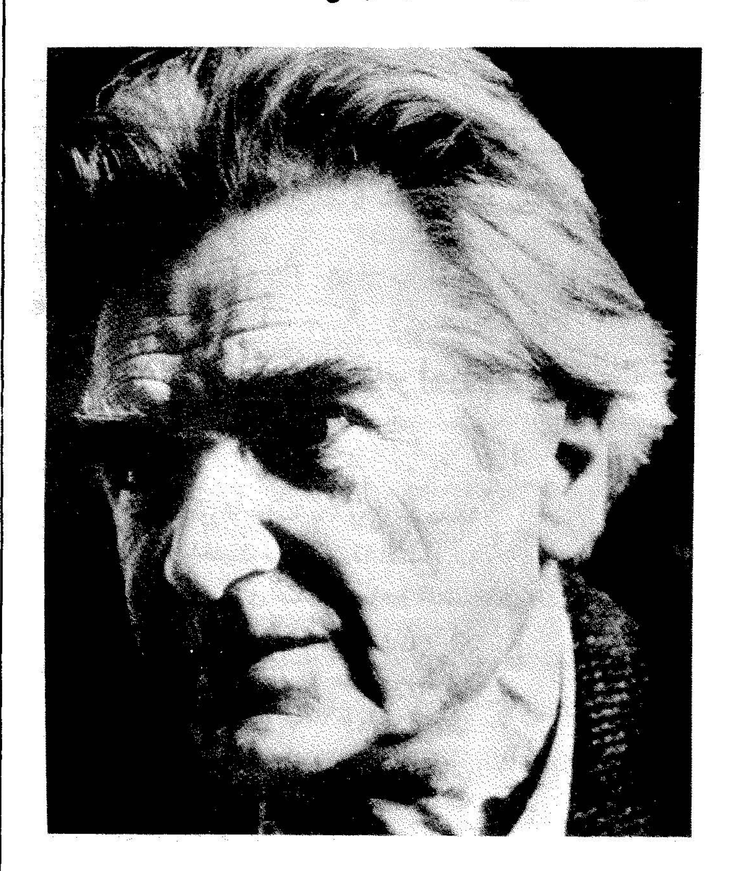
(١) من منشورات دار الآداب (التحرير).

للكاتب ان يتقاعد؟ ما من احد يقر بأن ساقيه قد تعبتا وان ردود فعله لم تعد سريعة».

في الحقيقة، لم يكن انتحار همنغواي فعل بطل ولا فعل جبان. والأمر معقد أكثر مما نظن. معقد كآخر كتاب له، «جنة عدن»[1]، الذي يتناول سيرته الذاتية والذي لم يكن قد أنهاه، ويفضح كم كانت هوية همنغواي الجنسية ملتبسة. وقد صدر كتاب عن حياة هذا الكاتب، بعنوان «همنغواي»، «لكنث لين» «Kenneth Lynn» - ويعود «لين» إلى طفولة همنغواي وفساتين الفتيات التي كانت أمه تلبسه اياها - ويتناول الكتاب العلاقات الثنائية الجنس المعقدة في كتاب «جنة عدن». قد يكون همنغواي الذي كان يشكّ بنفسه وبرجولته حتى الذعر، قد واجه هذه الفوضى الداخلية عبر خلق روايات كانت استعارات لهذه الفوضى.

بالنسبة لبابا، كانت حدود حياته مرسومة مسبقاً: إما الاستمرار في الكتابة أو الموت. وانتصاره الممكن الوحيد، كان أن تعيش أعماله بعد انتحاره. لا بد أن بابا كان على علم بذلك منذ أن سمع في اسبانيا قوله المفضل: يمكن للرجل أن يدمَّر، إلا أنه من غير الممكن أن يُهزم».

«سيوران»: نظرية الانتحار المؤجل



• سيوران «لولا فكرة الانتحار، لكنت قتلت نفسي منذ زمن طويل»

(١) من منشورات دار الآداب (التحرير).

يتساءل سيوران (Cioran) «لماذا لا أقتل نفسي؟» - لأن الانتحار، بسبب فقدانه الجانب الهزئي، انما هو انعدام تذوق.

يقول باتريس بوللون (Partrice Bollon) أنه في نظر بعض النقاد غير الجادين، تعتبر اعمال سيوران أحياناً كمجموعة تنوعات حول فكرة الانتحار - أو حتى كمجموعة تبريرات للانتحار.

صحيح أن مسألة الانتحار تحتل مكاناً لا يستهان به في «حكمه»، وحتى عندما لا تمثل هذه المسألة بالاسم، فانها تشكل ارضية بعض هذه الحكم، بل وانها تحتل جزءاً كبيراً من كتاب «الخالق السيىء» الذي صدر عام ١٩٦٩. إلا أنه يسيىء فهم مؤلف «حكم المرارة» تماماً كل من يرى فيه رسولاً للتشاؤم الفعلي الذي يؤدي إلى الانتحار. والحقيقة أن الانتحار بالنسبة لسيوران انما هو فكرة - لا فعل - وليس لهذه الفكرة أية قيمة إلا إذا بقيت فكرة حتى أنها غالباً ما تتحقق كرادع للفعل: إن امكانية وضع حد لحياتنا عندما نرغب في ذلك هي التي تجعل الحياة تطاق. إن فكرة الانتحار هي التي بمقدورها عبر الخواطر التي تثيرها، أن تعطي ثمناً للحياة - إن لم يوجد معنى لها. ويكتب سيوران في «حكمه»: إني لا أعيش إلا لأن بامكاني أن أموت متى طاب لي ذلك - لولا فكرة الانتحار، لكنت قتلت نفسي منذ زمن طويل.

إن الانتحار بالنسبة لسيوران هو تثبيت للحرية ضد طغيان المبادىء الكبيرة - القدر، العناية الإلهية، بل الرب - الذي هو (أي الطغيان) بحد ذاته مقدر - إلا أن سيوران، عندما يظهر قيمة الانتحار بهذا الشكل، فإنه يفعل ذلك لكي يرسم أيضاً حدوده: «هي وحدها (رؤية الموت الارادي) تقدم مخرجاً، أقصد هاوية - هاوية منقذة». ويشدد سيوران هنا على نعت كلمة «منقذة» - إلا أنه كان بإمكانه، بالقدر نفسه، أن يشدد على كلمة «هاوية». إذ أن الموت الاختياري، وأن لم يكن بحد ذاته فضيحة أو ضعفاً، فهو يبقى جوهراً مرفوضاً، لأنه يجرف معه أوهاماً أكثر مما ينبغي - ويسأل سيوران في «حكمه». «لا ينتحر إلا المتفائلون، المتفائلون الذين لم يعد بامكانهم أن يبقوا متفائلين - أما الآخرون، فلأنهم لا يملكون أي باعث للحياة، فلماذا عساهم يملكون باعثاً للموت؟»

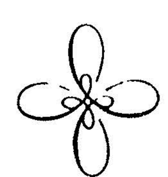
وما يرفضه سيوران في الانتحار، كما يدركه الغرب اليوم، هو أن الانتحار لم يعد نفياً. إنه وهم خائب، في حين أن الفلسفة أو الفكر، على وجه الدقة، هو بالنسبة له تمرين عنيد ولامبته لخيبة أمل العالم. ولا يحل الانتحار أي شيء، إلا بالغياب عن العالم. أنه لا يعالج المشكلة، بل يمحوها بكل بساطة: لهذا السبب يرفض سيوران الحقيقة لكنه يحتفظ بالفكرة. إذ أن المواجهة اللاممله مع فكرة «لفظه» ما هي التي تخلق التساؤل، التساؤل الوحيد القيم: «لماذا لا أقتل نفسي؟ - لو كنت اعلم **بالضبط** ماذا يمنعني عن القيام بمثل هذا العمل، فلن يكون لدي عندئذٍ أي سؤال أطرحه على نفسي، لأني أكون قد جاوبت على جميع الأسئلة: هذا ما نقرأه في

«الخالق السيىء»: بالنسبة لسيوران، فإن الإلفة مع فكرة الانتحار هي التي تشرح انبثاق الفكر. ان ينفذ المرء ذلك هو أن يختار ما هو مستحيل أن يحسم أمره؛ هو أن يؤمن أن ثمة وجوداً لشيء يختلف عن الحاضر: هو أن يبقى المرء فريسة هذا الوهم الذي يجب على الفلسفة، إن كان لها أي معنى، أن تستأصله، أن يتخلى المرء كذلك عن كل فكر حر، لأن الفكر يولد من تهديد اللفظة.

إن الانتحار الوحيد الذي قد ينصح به سيوران هو «الانتحار البارد»: لا الانتحار الذي يولد من حداد ايمان مؤلم، بل الانتحار الذي يولد من هذا «الاشمئزاز الواعي» الذي يحققه صحو تام. إلا أن سيوران يعلم أن ذلك ليس بالهدف المستحيل فحسب، بل إنه هدف غير إنساني. إن فكره بأجمعه يرتكز على الترفع أو اللامبالاة؛ إلا أنه في الوقت نفسه تشرح «حكمه» جميعها صعوبة تحقيق مثل هذا المشروع، كما تشرح أن هذه اللامبالاة ليست بهدف يتوجب تنفيذه بقدر ما هي هدف يتوجب ملاحقته. وإن أعماله جميعها تتمحور حول هذا التناقض بين الحاجة للصحو والحاجة للايمان. ولما كان الانتحار يحسم هذه العقدة، فإنه يشكل مخرجاً، إلا أنه مخرج خشن: إنه «نيرفانا بواسطة العنف» («الخالق السيىء»)، وهذا يعني أن ثمة مخرجاً آخر.

ولهذا السبب، فان الانتحار بالنسبة لسيوران يشكل، على نحو ما، انعدام تذوق: فانه تدخل يرثى له «للجدّيّ» في مسألة ليس «الجدّيّ» فيها مقبولاً، بل يجب عليه أن يكون محظوراً. إنه شغف، كأنواع الشغب جميعها، إنما هو عمى. إن سيوران يستحسن أكثر مما ينبغي «الهزئي» لكي لا ينقض الجانب الهزئي الذي يكمن في الانتحار: «ألا وهو أن يؤمن المرء بأن الحياة هي شيء جدي، وأن حياته سوف «تتحرر» بهذه الطريقة، ويقابل سيوران «خشونة» الفعل هذا - والايمان الذي يفترض هذا الفعل - بالترفع الذي يسمح بالتمتع بالحياة وكأنها عرض مسرحي.

والسخرية، في نهاية المطاف، هي الجواب الوحيد الحقيقي لخيبة أمل العالم، ولا شك في أنها تشكل قلب رؤية العالم، أو فلسفة سيوران، إن كان ثمة من فلسفة. وحتى «حكمه الأكثر سوداوية، فإنها قبل كل شيء مزحات لا تخلو من التحريض والفكاهة. والأغنيات الأكثر يأساً هي أيضاً الأكثر صلابة. فالمسألة هنا لا تتعلق بالشؤم، بل بالظرف والتأنق. وهذا ما يمنح سيوران اليوم حداثته المدهشة: إذ أنه يقابل «تفخيم» لفظات الجواهر والجدلية بأناقة المظاهر و«خفتها». باختصار، إن ما يرسمه سيوران إنما هو نوع من اخلاقية اللطف، أو تجميل للحياة. وهل ثمة ما هو أقل جمالية من مشهد رجل مشنوق؟



انتحار خليل حاوي في بيروت وثقافة الانتحار

محمد علي شمس الدين

«خليل حاوي اصطاد، أمس، أجمل غزلانه المجنونة. وكان ذلك في بيروت. أطلق الشاعر «جفت» الصيد على نحره الشخصي، ومات. . . . . في فجر السادس من حزيران ١٩٨٢».

ـ من مفكرة شخصية ـ

● **المشهد الثقافي العربي المعاصر بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان حادثة ارتكاز**

يقول خليل حاوي في سدوم: «أمسي احتراق
واحتراق غدي
. . . . .
. . . . .
يحترقُ الترابْ
يحترق الحجرْ
يحترقُ السحابْ».

ليس أفضلَ من اختيار الاجتياح الإسرائيلي للبنان في الخامس من حزيران ١٩٨٢ كحادثة ارتكاز لتصوير المشهد الثقافي العربي اليوم. فالمشهد الثقافي قلق، تائه، ومحترق. والافتراس العسكري الإسرائيلي الذي حدث للأرض والناس، في تلك الأيام الصعبة، كان مظهراً عسكرياً لافتراس آخر ثقافي سابق عليه، ومصاحب له، ظهرت فيه الثقافة العربية، وهي تتحرك على مرأى ومرمى من البندقية الإسرائيلية، قابلة للإصابة والموت. ومن قال إنّ الحرب عسكر وسلاح، لا أكثر، فالحرب ثقافة أيضاً. بل الحرب هي الثقافة.

في أحد تلك الأيام، انتحر الشاعر اللبناني المعروف خليل حاوي، بإطلاقه النار من «جفت صيد» كان يملكه، على عنقه، في منزله الكائن في بيروت، قبالة مبنى الجامعة الأميركية التي كان يدرّس الفلسفة.

ليس في الإمكان اعتبار انتحار خليل حاوي حادثاً شخصياً، مهما كانت المبررات لمثل هذا الاعتبار. صحيح أنّ الرجل كان عصابياً، وأنه كان شديد التوتّر، أو كما يقول المتنبي «على قلقٍ كأنّ الريح تحتي»، وأنّ مزاجه الحادّ ووسواسه كانا يشكلان أبرز صفاته الشخصية، وصحيح أن تلك المحاولة الأخيرة في انتحاره، لم تكن هي الأولى، فقد سبقتها محاولات عديدة أخرى، في أوقات سابقة. . . ولكنّ الصحيح أيضاً، هو أن خليل حاوي، الصافي كطفل، كانت تنعكس على صفحة عينيه الرجراجتين كالزئبق، هموم جماعة بشرية مهدورة هي شعبه وأمته، وهموم حضارة عربيّة مهدّدة بالانقراض، هي حضارته.

● **ذكريات ومواقف**

غالباً ما كنّا نتمشّى معاً في أروقة الجامعة الأميركية في بيروت، أو في الطرق المشجّرة المطلّة على البحر، أو

نجلس في أحد مقاهي الحمرا ونتجاذب أحاديث الشعر والبلاد. وكنت أحبّ خليل حاوي حباً خاصاً. وكان يعرف هو ذلك، فيتيح لي الدخول إلى بعض مكنوناته، وقد كان صعباً ومقفلاً في بعض الأحيان حتى الضجر.

قلت له ذات مرة، بعد أن أصدر ديوانين معاً هما الأخيران له: «من جحيم الكوميديا» و «الرعد الجريح»: ألاحظ، يا دكتور، أنّ سطوة شعرك الأولى التي سبق وعرفناها في دواوينك الكبيرة السابقة، نهر الرماد، والناي والريح، وبيادر الجوع . . . قد خمدت كما يظهر من قصائدك الأخيرة. فإنني لم أجد في جحيم الكوميديا» و «الرعد الجريح»، ذاك المعنى المحرّك للكتابة. وهو معنى الأمل. الذي لمع في قصائدك الأولى كبرق. أين أصبحتَ اليوم؟.

التفت إليّ خليل كملسوع، وقال والكلمات تتسارع في فمه. هل قرأت الصفحة الأولى من جحيم الكوميديا؟

قلت له: نعم. قرأتها.

قال: وماذا وجدت فيها؟.

قلت: قرأت في الصفحة الأولى منها جملة من الكوميديا الإلهية لدانتي، وهي التالية:

«رأيت في أروقة الجحيم بشراً لا يعيشون ولا يموتون».

قال: أتعرف من هم هؤلاء ﷲ الذين ذكرهم دانتي في ملحمته؟.

قلت: لعلك تقصد أنّ دانتي يعنينا نحن. . اليوم، بكلامه.

ولم يتركني خليل حاوي أكمل كلامي. بل اندفع يتكلم بحماس لم أجد له مثيلاً في أي حديث سابق للشاعر. قال: تسألني لماذا مات البريق السابق في أشعاري؟ أليس كذلك؟. أسألك بدوري: هل تعرف من أنت؟ هل تعرف من نحن اليوم؟.

لقد كنت في قصائدي الأولى أغنّي لأملٍ أعتبره كبذرة نائمة في صدر الأمة. كانوا يسمونه «الانبعاث». وأنا كشاعر انبعاث عربي أشعلت وجداني وقصائدي لهذا الأمل. أين هو هذا الأمل اليوم؟

إنه لا شيء. ليس في أي مكان. يتحدثون عن الدورات الحضارية للشعوب والأمم. ما الذي يضمن لنا أن العرب لن ينقرضوا انقراضاً تاماً ونهائياً؟ ومن يضمن لنا كبوتهم ستكون بعدها يقظة؟ هناك أمم قبلهم انقرضت وبادت: الأشوريون، البابليون، الكلدان. . . الفينيقيون. . . وسواهم. . فما الذي يضمن الاستمرار لشعب ينقرض انقراضاً دائباً. ويحترق احتراقاً لا هوادة فيه؟.

ثم أخذ يردد خليل حاوي على مسمعي مقطعاً من قصيدة لأوجين يونسكو (من مسرحيته المغنية الصلعاء). يقول فيه: «النساء على النار.

العيون على النار
الدم اشتعل ناراً
الرمل اشتعل ناراً
الطيور اشتعلت ناراً
السمك اشتعل ناراً
القمر اشتعل ناراً
الرماد اشتعل ناراً
الدخان اشتعل ناراً
النار اشتعلت ناراً
اشتعلت ناراً
اشتعلت
ناراً. . .».
. . . . .

وانتهى لقاؤنا في ذاك اليوم بصمت خاص ثقيل ومخيف شبيه بالصمت أمام الكوارث الكبرى المقبلة، كزلزال، أو طوفان، أو يوم الحشر. وانتحر خليل حاوي، مثل بوذي يحرق نفسه. انتحر بشجاعة. احتجاجاً وقهراً، ببادرة عنف على الذات، قريبة في بعض معانيها من الفداء والذبيحة في الطقس المسيحي، وكأنه يردد مع السيد المسيح: هذا جسدي فكلوه، وهذا دمي فاشربوه.

وفي كل حال، فقد أُثِر عنه قوله، قبل الانتحار، لبعض معارفه، وقد سمع بوصول الجيش الإسرائيلي إلى مشارف

بيروت: أين أخبىء وجهي من الجنود الإسرائيليين؟.

لقد رأى خليل حاوي ما رأى فيئس. يئس تماماً لأنه رأى «فروخ البوم تنبت في ضميرٍ باع ناره» (كما يقول في قصيدة قطار المحطة من مجموعة جحيم الكوميديا) وهو، كشاعر لم يكن ثمة من فروق بين حبره ودمه، وكعنصر صافٍ متوتّر، صادق وثمين في التاريخ العربي المعاصر، كان الدليل الأصلح، على انهيار مرحلة في الثقافة العربية أو انتحارها.

خليل حاوي شاهد وشهيد الثقافة العربية المعاصرة لما بعد الاجتياح الإسرائيلي، في بؤسها. هذه الثقافة التي تشهد أيامها الصعبة السوداء، التي ربما كانت الأسوأ في تاريخها الطويل. إنها ثقافة فاقدة الحيوية من حيث كشف الواقع، كما هي فاقدة الحيوية، من حيث تحريكه، كما هي فاقدة الإثارة من حيث نقده والحوار معه... وهكذا تظهر هذه الثقافة وكأنها ثقافة فاقدةً الأمل بالمستقبل.

لربّما احتجاجاً على مثل هذه الثقافة أو خوفاً منها انتحر خليل حاوي.

ونحن ليس في رغبتنا أن نجعل من خليل حاوي بطلاً شخصياً أسطورياً، تبدأ حياته بحادثة موته. ولكنّ انتحاره في الحقيقة، إشارة شديدة التعبير وذات دلالة ثقافية ليس في الإمكان تجاوزها أو التخفيف من معانيها. ألسنا جيل ثقافة المتاهة أيضاً؟ فهذه الثقافة تفقد وعيها بذاتها. وتعجز عن عقل واقعها وتكوين صورة صحيحة له، من جهة، كما تعجز عن عقل موقعها في هذا الواقع، وأزمتها تصبح في النتيجة، في أنها هامش عرضي معرّض للاحتراق، أو الانتحار... أي كأنما هي ثقافة في غيبوبة.

انتحار خليل كشف تهافت وجه من وجوه الثقافة العربية المعاصرة أيضاً. هذه الثقافة التي مازالت تتلقى (منذ ما سُمّي بعصر النهضة حتى اليوم) إجابات متعددة ومتناحرة عن سؤال جوهري هو: من نحن؟. وإننا لنحسب أن الحروب الصغيرة المندلعة في الجسد العربي، هنا وهناك، فضلاً عن الحروب الأهلية الدموية، مروراً بحروب الغزو الكبرى، والمواجهات مع العدو الإسرائيلي وغيره من الأعداء، ليست سوى شواهد عاصفة على أن الثقافة العربية الراهنة تعاني من الحريق والمتاهة. حتى كأنّ هناك جوقة عميان تتصادم على مسرح محترق، على مرأى من ضد يرى، يعرف، ويسدّد.. وربما كان الضد في الداخل، بل الأكيد هو في الداخل كما هو في الخارج.

إنّ أرض المسرح العربي التي سقط عليها خليل حاوي صريعاً، تظهر مسدودة ومكتنفة بالنار، حيث تُضرب الشعوب أو تنقرض انقراضاً دؤوباً كجثة كبيرة منفوخة وتتهرأ في فلاة...

فالأطراف العربية تُنتهكُ حُرْمتها انتهاكات متوالية حيث تتعرض أجزاء منها لحرب قاسية حتى ولو لاح أمل في جسمها (العراق مثلاً..) وأجزاء أخرى هي مقتطعة اغتصاباً (الشريط الحدودي في الجنوب اللبناني والجولان وبعض جزر الخليج) وثمة أجزاء أخرى من الوطن العربي كانت تشكل ثقل الأرض والناس تتنابها الحُمّى من أعلى رأسها حتى أخمص قدميها (مصر، السودان...). ولا ننس أولاً فلسطين، جوهرة عصرنا المخطوفة. والشاعر ما هو إن لم يكن ضمير الجماعة؟ ضمير أمته ووطنه؟.

لقد كان خليل حاوي هذا الضمير.

ولكنّ خليل حاوي لم يكن هيولي ومعنى مجرّداً بالكاد يلامس أطراف التراب، ويرفّ كالملائكة في السحاب. لقد كان شخصاً من لحم ودمٍ وعصب. ومن رضى وغضب.. بل كان هاوية من جنون وبراءة في آن. تختلط في مزاجه سوداويّة الرغبة بإحباط النَدم بشعور العظمة. وكان خليل حاوي، على اتساع خياله، ضيّقاً كسُم الخياط، ضجراً حتى من النسمة التي تمرّ فوق أرنبة أنفه الدقيق، وكان دائماً، وحتى في صمته، ترتسم على عينيه المضطربتين وعلى ملامح وجهه العصبي، النحيل، صورة لكلمتين كان يرددهما دائماً: «كيفْ شِكْلْ» لماذا؟ وكيف؟ حتى كأنه مُعترِضَة دائمة بين كلامين. حتى كأنه المشكلة لكل حلَ. وكان لا بدّ لهذا الرجل من أن يتشظّى مثل زجاج. كان لا بد له من أن ينثلم كرمح في حائط.

لـم يكن انتحـار خليل حاوي في فجـر السـادس من حزيران ١٩٨٢ مفاجئاً، لنا ثخن الذين عرفنـاه سابقـاً بل كان فاجعاً ومدوياً. كان في موازاة انتحار وطن. وما هو الشاعر إن لم تفترش روحـه الأرض والتـراب، وتدخـل أنفاسه في الهواء، ويتجعّد جبينه مع الموج، ويتسنّن أنفه مع ذؤابـات الصخـور، ويتسـرّب دمـه إلـى مياه الآبـار العميقة، حتـى إذا ما صوبـت الرصاصـة إلـى الوطـن، سقطت الإصابـة في صدر الشاعـر؟ وفجـر السـادس من حزيران، ١٩٨٢، للذكرى، هو فجر الطيران الإسرائيلي المجنون لبيروت، كانت القوات الإسرائيلي قد اجتاحت الوطن ابتداءً من جنوبه، وقطعـت أوصالـه، ثم أخـذت توجه ضرباتها الموجعة إلى الرأس . . . إلى بيروت.

وكان السقوط يتمّ بصورة مذهلة ومهيبة. كان الوطـن الجميل يُنْحَرْ نحراً من البلعوم إلى القلـب. وكان مشهـد النحر اللبناني المخيف، مستوراً بمشهد آخر على شاشـة العين العربية: مباراة العالم لكرة القدم.

وللذكرى أيضاً نقول، إنه في تلك اللحظـات الرهيبـة بالذات، في تلك اللحظات المـدويَة، امتـدّت يد خليل حاوي العصبية إلى سلاح الصيد في منزله، وصوبته إلى الرأس، وضغطت بقوة على الزناد، فانظر شن دم رأس الشاعر على وجه الوطن العربي كله. وقد جاء في تقـرير الطبيب الشرعي الذي عاين الجنة، أنَ الطلـق النـاري: «دخـل من الـزاوية بين العين اليمنـى والأنف، فعجـز الجمجمة وعظام الجبهة، مما أحدث نزيفاً داخلياً سبـب الوفاة. ظوُجِد وشم بارودي. وهذا يدلّ على أن إطلاق النار حصل من مسافـة قريبـة. . وقـد نقلـت الجثـة إلـى مستشفى الجامعة الأميركية. . . » . . . .

ولـكنْ: عن أي شيء يتحـدث هذا التقـرير الطبي يا ترى؟.

إنـه لا يتحـدث عن الدكتـور خليل حاوي، الشاعـر، ورئيس قسم اللغة العربية في الجامعة الأميركية، وأستاذ الفلسفـة، فليس هو الموصوف فيه. بل الموصـوف هو الوطن، الوطن هو الذي دخلت فيه الرصاصة، تماماً، من الـزاوية بين العين اليمنـى والأنف، فعجـزت الجمجمـة وعظام الجبهة.

وهو الوطن الذي حصل إطلاق النار عليه، من مسافة قريبة. . وهو الوطن الذي نقلت جثته إلى. . . . .

لنعد إلى قراءة الخبر من أوّله. .

* * *

لقـد أثـار فينا خليل حاوي، في الستينـات، الحنين الأخضر لزمن قادم، أو الحنين الوردي لزمن غابر. وبين هذين الزمنين، كان يومنا (وواقعنا) يتحرك رمادياً. لقـد كانت أشعاره الأولى بالنسبة إلينا، نحن شهود هذه الأمّة. المترهّلة وهذا الزمن العنّين، أشبه ما تكون ببشارة طفل جميل، لرجل هرم بعـد سنـوات اليأس والعقـم. فرح به وحمله حيثما ذهب أو أقام. حتى إذا فقده فجأةً، أخـذه بين يديه بقداسة المعذّبين، شمّهُ للمرة الأخيرة، ودفنه في القبر. ولكنه، قبل أن يهيل عليه التـراب، اقتلـع عينيه المضيئتين، ودفنهما معه.

وسبب حماسنا المبكّر، لقصائد حاوي الأولى، هو أنها كانـت تحمـل لنـا ريـاح الأمـل، ونبض الحياة، وتسقـط لاوعي الانتصار فينا على وعي الهزيمة. . وذلك في حركة استعاد، قد نجدها اليوم فجّة ومراهقة، لشبح الهزيمة أو السقوط: «اخرسي يا بومة تقرع صدري

بومة التاريخ مني ما تريد؟
في شرايين كنوز لا تبيد
إنّ لي جمراً وخمراً
إنّ لي أطفال أترابي
ولي في حبّهم خمر وزادْ
من حصاد الحقل عندي ما كفاني
وكفاني أنّ لي عيد الحصاد
إنّ لي عيداً وعيد
كلما ضوّأ في القرية مصباح جديد. . . »

فنجد في مثل هذا الكلام، سحراً خفيّاً شبيهـاً بالحـذر اللذيذ الذي تبثّه مخدّرات خفيفة، أو ماريغوانـا وطنية، فنغني معه، حين يغنّي:

«يعبرون الجسر في الصبح خفافاً

أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيد
من كهوف الشرق
من مستنقع الشرقِ
إلى الشرقِ الجديدْ
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيدْ».

هذا هو سبب الشغف الكبير الذي قرأنا به أشعار خليل حاوي، في الستينات. أما الأساس الكبير الذي لحق بحماسنا، فقد جاء بسبب سقوط الأمل، وارتطام رأس الحلم القومي على أرض الواقع اليابسة. لقد تبيّن لنا (كما تبيّن له أيضاً) أن أشعار خليل حاوي، تحتوي على كمية كبيرة من الإسقاط، تماماً مثلما احتوت على هذه الكمية من الإسقاط، أحلام بعض كبار السياسيين الذين عايشناهم مع حاوي. فجمال عبد الناصر ليس بعيداً عن صورة أحلامنا وفداحة هذه الأحلام. وعبد الناصر ليس بعيداً عن انتحار خليل حاوي.

هذا الإسقاط هو إسقاط الماضي على الحاضر، أو إسقاط المستقبل على الحاضر، وفي كل حال إنه إسقاط الغائب على الشاهد. حتى كأنّ في أشعار خليل حاوي معنى غائباً عرفناه في حماسة الإنبعاثيين جميعاً، سياسيين كانوا أم شعراء ومغنيين، كما عرفنا غروب هؤلاء الانبعاثيين الكبار الحالمين، بفاجعة.

إنّ في هذه الانبعاثية القومية، التي غنّاها خليل حاوي بأشعاره، كما غنّاها الشهداء بدمهم، والسياسيون بنضالهم وشعاراتهم، كمية باهظة من الحلم الأخّاذ.. الحلم الخلاّب، وكميّة موازية من الحلم القاتل.

وكان لا بد لكل هذا الحلم الشاهق من الانتحار. كل حالم أكثر من حدود الأرض انتحاري. وكان لا بد للشاعر، قبل السياسي ومعه، من أن يهجس بأفقه المعكوس.

ذلك ما جمجم به خليل حاوي، حين قال بيأس أخير، أو أوّل:

عمّقِ الحفرة
يا حفّارْ
عمّقْها
لقاعٍ لاقرارْ.

صدر حديثاً

الساعة العاشرة والنصف
ذات مساء صيفي

تأليف: مارغريت دوراس
ترجمة: رنـا إدريس

لقد أصبحت ماريا فريسة السعادة. إنّهما يتجاسران. ففيما كان رجال الشرطة يمرّون، كانا لا يزالان يتبادلان النظر. وانفجر الانتظار أخيراً، طليقاً. من أركان السماء جميعها، من الشوارع جميعها، ومن هؤلاء النيام. من السماء فحسب، كانت ستحرر، هي ماريا، إنه كان رودريغو بايسترا. إنها الآن الساعة الواحدة وخمسون دقيقة صباحاً. قبل ساعة ونصف من موته، وافق رودريغو بايسترا على رؤيتها.

ترفع ماريا يدها محيّية. إنها تنتظر. ويد، بطيئة وبطيئة، تخرج من الكفن، وترتفع وهي تشير بدورها عن تواصل مشترك، ثم تسقط اليدان.



في مأساة انتحار عبد الباسط الصوفي

بقلم ممدوح سكاف

«أنا.. قرب السرير، أنسج يا أمُ أمانيَّ من شحوب المساء.

وغداً أنزوي.. وتمشين للقبر وتصحو الخطا على أشلائي».

ـ عبد الباسط الصوفي ـ من قصيدته (أم) عام ١٩٥٦

لو رحنا(*) نتقصى أسباب انتحار عبد الباسط ونحلل بواعثه لكان واجباً علينا قبلئذ أن نتقصى دوافع سفره في بعثة (غينيا) هو وثلاثة من زملائه الأساتذة السوريين لتدريس اللغة العربية هناك في وقت لم تكن نغمة (الإعارة) فيه طاغية فاشية منتشرة كما هي عليه الآن بين محيط المدرّسين إلى الدول العربية أو غيرها، وفي زمن كان يُحسب فيه ألف حساب وحساب للسفر والهجرة ومصاعبها، أي منذ حوالي ربع قرن من أيامنا هذه.

في الجواب عن مثل هذا السؤال تتصدّر عدة عوامل واحتمالات جعلت الشاعر في رأينا يفكّر في الغربة، قد يكون أولها بحثه عن «المناخ الإنساني» الذي سبقه بالتساؤل عنه والحيرة في وجوده، والتشوف اليه صديقه الشاعر الراحل بأربع سنين عبد السلام عيون السود حين كتب يقول ذات مرة: «لشدّ ما أنا خائف. إن معايشة الحياة في نسقها الأعلى وفي عريها الحار الدافيء لا تتوفر إلا لطبقة معينة من الجوف والبلهِ والحمقى والغريبين عنها، أما أبناؤها المزودون بالحاسة الفنية والقادرون على تسجيل انعكاساتها في صدق، فإنهم مبعدون عنها بالضرورة. لسنا أقل موهبة وحمى من بودلير وفيرلين ورامبو، ولكننا مع الأسف لم نتعرض لما تعرضوا له من تجارب ولم نسعد بما سعدوا به من حضارة تتجاوب أصداؤها ترة ملهمة حتى في أضيق الغرف وأحقر الحانات[1]».

ويُعلّق عبد الباسط على أطروحة «المناخ الإنساني» هذه، ويفسرها بقوله: «المناخ الإنساني.. المدينة الفاضلة... الفردوس المفقودة... أين توجد كلها؟.. ستقولون إنها في مخيلة الشاعر فحسب، أما الواقع فغير ذلك، وسواء أكانت في مخيلة الشاعر أم في غيره فإن هذا التصور المثالي موجود في دنيا الناس. هذا التصور هو الذي يعطي الحياة قيمتها الحقيقية، هو الذي يدفع إلى المحاولة النبيلة ويفسّر السؤال الذي نطرحه دائماً: لماذا وجدنا ما دُمنا سنموت؟.. وبدونه تبقى الحياة مجرد عبث فارغ، مجرد آلية حيوانية قِوامها الغرائز، والغرائز فقط... التصور المثالي يفسّر تجربة الشاعر الكبرى لفهم العالم والاندماج الحار به».

ويُخيل إليّ أن تعبير «المناخ الإنساني» الذي ابتدعه عبد الباسط اصطلاحاً لتصور في عقله، يعني مفهومين جدليين متلازمين قصدهما

(*) هذا المقال ملخص عن كتاب «عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومنسي» لممدوح سكاف.

(١) راجع (اثار عبد السلام عيون السود الشعرية والنثرية) من منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق عام ١٩٦٨ ـ ص ٩٣ ـ مقاله (في انتظار عودتك سأحرق ألف شمعة وشمعه) ردا على رسالة صديقه عبد القادر الجنيدي.

عبد السلام في كلمته المنوه بها سابقاً، وإن لم يُشرْ إليهما بوضوحٍ كافٍ - فقد كان أسلوبه يعتمد على الخطف والومض في نثره وشعره - وشاركه بهما في الفهم والتمثل والتجاوب صديقه عبد الباسط، أولهما أن الشاعر العربي الحديث على الأخص لا يخلق شعراً عظيماً إنسانياً عالمي التجربة والتأثير والنفوذ يشكل بحد ذاته ظاهرة أو مدرسة كشعر الشعراء الفرنسيين الرمزيين الذين أشار إليهم عيون السود في مقبوسه الآنف الذكر، لأنه لا يعاني مثلما عانوا من تجارب «تتجاوب أصداؤها ثرة ملهمة حتى في أضيق الغرف وأحقر الحانات» على حد تعبير عبد السلام، ولأنه من جهة أخرى، ليس ابن واقع حضاري مضطرم متقدم متجدد يفجر ينبوع عبقريته أو نبوغه: أي أن داء العقم في الإبداع الفذ عند الشاعر العربي قد يعود في جهة من جهاته وبمعنى من المعاني إلى ضحالة التجربة الحياتية والشعورية أو معاناة المغامرة الوجودية، والانعتاق الإنساني في حياة شاعرنا العربي المعاصر، المكبل بالقيود الاجتماعية والسياسية الصارمة والى التخلف الحضاري المؤسي للأمة التي يعيش بين ظهرانيها.

أما المفهوم الثاني المرتبط عضوياً بالمفهوم الأول فهو جمود الشعر العربي بحد ذاته وسكونيته آنذاك عند حالة من التقليد والاجترار والنمطية والسطحية. فالشاعر عبد السلام، وبعده عبد الباسط، حين افترض مقولة «المناخ الإنساني» كوسيلة من وسائل الخلق الفنّيّ والإبداع الشعري الفائقين فهو إنما يقصد بذلك الخروج من جفاف المناخ اليابس المتحجر الأصم الذي يعيشه الشعر العربي وعزلته عن التأثير والتأثر، والفاعلية والانفعال بدرجة كافية فيما حوله منذ مئات السنين والتفلت والانطلاق من حياة الشرنقة والتقوقع والانغلاق الذاتي، وهجرها إلى مناخات أكثر عطاء، وغنىً واحتفالاً بقيم الصدق الغنّيِّ وحتى الحقيقي والخروج بالعبارة الشعرية المستهلكة في نسقها الجاهز المرسوم المتوارث من عالم الاحتفال والتصنع والاستسلام أمام ما قدمته المواهب الماضوية إلى عالم الانبعاث والمخاض والولادة الجديدة، لتصبَّ عبر قنواتها فورة الذات الخلاقة المبدعة وتحمّلها نبضها الإنساني الدفوق وعاطفتها الحميمة الدافئة وخصوصيتها الإيقاعية المتفردة.

لذا فإننا نرى في رحيل عبد الباسط الصوفي إلى (غينيا) وهي في قلب القارة الافريقية وصميمها، شهوة لاكتشاف العالم المجهول ومعاناة لتجربة جديدة، وجرياً وراء الغامض المبهم الصاعق وحلماً شعرياً بتحقيق فرضية «المناخ الإنساني» بل فرصة لا تفوّت لـ (الاندماج الحار بالعالم).

وقد يكون ثاني هذه العوامل التي دفعت الصوفي إلى السفر، الابتعاد عن المدينة المحنطة حمص، تلك التي قتلت له بتقاليدها المتكلسة البالية وعاداتها العجفاء المنخورة ومواضعاتها الاجتماعية الصلبة الجامدة (وخاصة في أواخر الخمسينات). أية إثارة أو أية حادثة يمكن لها أن تتحدر من وتر أو تنداح على لوحة أو تنساب في قصيدة.

ويجاري عبد الباسط صديقه عبد السلام فيكتب بعده عن مدينته (حمص) قائلاً: «عدتُ إلى بلدتي حمص، إلى هذا الضريح الكبير: الأزقة الطويلة الضيقة والحجارة السوداء المستقرة في أمكنتها التي تفلت فيها من الطين الجاف وتهوي إلى أمها الأرض، والصبية الصغار يطوفون بالحي.... الخ..»

ويدين متابعاً، مقاهيها التاريخية السقيمة بلهجة عنيفة واخزة «هذه المقاهي الشرقية المفعمة بالدخان والضجيج السآمة، يعلو الصدأ رويداً رويداً على النفوس الرهيفة الموهوبة، وتعلو طبقات الصدأ، وتتآكل النفس الإنسانية..».

وقد يكون ثالث هذه العوامل محاولة الهرب من الحبيبة المتقلبة العواطف، المزاجية الطبع، المعتدة بنفسها، المفرطة الذاتية، ومن الأهل التقليديين الذين لم يستطيعوا فهم نفسيته المرهفة الغاضبة في آن واحد، والتعامل معه كشاب جديد التوجه، ثائر التفكير، مضطرم المشاعر، يريد التحرر من الأسر الاجتماعي والتمرد على مظاهر الزيف والنفاق والأثرة والتهالك على المادة، وعبودية الشكليات التي تسود الحياة البشرية والعيش بصدق حار وعراء مطلق ومواجهة صميمية مع البشر والأشياء والكائنات الحية الوجودية وحتى الجمادات، أي - بكلمة واحدة - رفضه للمجتمع الجليدي أو هربه منه إذ «أن صراع عبد الباسط مع عواطفه الثائرة المتمردة الصارخة في كيانه باستمرار والتي جعلته يشعر بتهالك ضعفه البشري واختلال عميق بين قواه الذاتية التي تقيم توازن الإرادة فيعيش في فوضى ويتعثر باندفاعاته وينتهي إلى حالة مضحكة من اليأس وعدم المبالاة، والإصرار الحزين على تهديم نفسه، إن هذه العوامل والمشاعر ذاتها قد قوّت فيه الرغبة إلى الفرار من العالم الواقعي واللجوء إلى العوالم الخيالية». وقد كان لموقف حبيبته السلبي من قضية حبهما، ولامبالاتها بشأنها، وعدم اتخاذها أي خطوة جريئة متضامنة معه من أجل انتصار هذا الحب وانتهائه نهاية طبيعية سعيدة يكون قوامها الزواج، ووقوفها عاجزة عن الإتيان بأية حركة ايجابية لديمومة هذه العاطفة النبيلة التي تجمع بينهما وتطويرها نقلة نقلة إلى الأمام، كان لهذا كله أثره العميق المؤلم في نفس عبد الباسط ودفعه إلى الرحيل بعيداً علّه ينسى صورة هذا الحب القتيل الفظيع، هذه الجثة الزرقاء الباردة.

والآن بعد أن عرضنا لما افترضناه أسباباً ودواعيَ لسفر عبد الباسط لأول مرة خارج بلده سورية وتوجهه إلى (غينيا) بمحض إرادته للعمل مدرساً في مدارسها والإقامة الطويلة، وليس للنزهة الترويحية والسياحة العابرة، بماذا نفسر انتحار شاعرنا السريع بعد وصوله إلى مقر وظيفته بمساحة زمنية ضئيلة ومحدودة؟

طبعاً أولئك الذين عايشوا الفقيد كإنسان أولاً وكشاعر ثانياً ولا

يمكن الفصل قطعاً بين هاتين الصفتين لأنهما كل مُتشيّءٍ مُتعضٍ (وأنا واحد من هؤلاء المعايشين فقد كان عبد الباسط صديقي لمدة سنتين متواصلتين على الرغم من أنه كان يكبرني بحوالي سبع سنوات ولو أن المصادفات سمحت لكان أستاذي في المرحلة الاعدادية) أقول إن الذين عايشوا الصوفي وخبروه وفهموه يعرفون أن شخصيته فريدة متميزة حقاً، أو نسيج وحده كما يقال عادة. كان شاباً حساساً.. شاعراً يحاول أن يفتح باب الجديد ويخترق جدار التقليد ويبشر ببنيان أغر بين ركام من الأشباح والآثار والعاديات البشرية في وسط مواضعاتها الاجتماعية الرثة.. وكان يعيش تجربة نفسية مدمرة حارقة في حياته التي كانت تبغي كسر القيود وتحطيمها في مجتمع محافظ مقيد بمائة قيد وقيد، وكان محباً صادقاً في حبه، وعاشقاً صادقاً في عشيقه، ولكنه كان مُحبطاً في هذا الشعور الحي الوقاد أو العاطفة النبيلة السامية. ليس بسبب منه هو، ولا بسبب منها هي، وإنما في الحقيقة، بسبب وضع اجتماعي مُرْبِك جداً له خصوصيته وطقوسه ونواميسه المتشددة لكليهما، ولا ذنب لهما فيه ولا علاقة.. إنه اختلافهما في الدين، فهي مسيحية وهو مسلم، وأهلها متزمتون متشددون. وأهله قد يكونون أكثر تزمتاً وتشدداً، وليس بيده هو من الأمر شيء طالما أنها لا تستجيب لحلوله. ولا تطاوعه على رأيه. والإكراه في موضوع حساس كهذا لا يجدي، ولا يمكن أن يفكر به مثقفان. هو يحمل الآن إجازة في اللغة العربية وهي في سِنّه، وتحمل إجازة في اللغة الانكليزية.. كان شاعراً قد عانى الحب وعاشه وقاسى منه بدءاً من أواخر الأربعينات ومطلع الخمسينات كما تدلنا على ذلك رسائله، أي في وقت كان فيه ليس المجتمع السوري فحسب، بل الشعر السوري الحديث يحمل دمغة الحرمان الاجتماعي والقهر النفسي من مقولة (الحب) من همسه.. من إشاعته.. ويشكو حتى الصميم (عقدة فرويد) ومركبات اللاشعور. فالخيال الشعري كان يغصّ ويشرق بطيف امرأة، والمشاعر فيه «تمثيل» لا يعكس الرغبة فيها.. إنك تقرأ الحرمان في القصيدة من المرأة لا الغزل بالمرأة، وترى التوق إلى الحب، لا الحب نفسه. إنها حالة عصية حقاً يعيشها شاعرنا ويستسلم أمامها دون أن يستعمل أي سلاح.. الجولة خاسرة، والمنتصر هو المجتمع، والضحية قلب الشاعر.

من المحتمل أن هذه الاحباطات التي عاناها الشاعر وأشرنا إلى أهمها أوحت له أنّ الغربة قد تكون ـ بما هي تفلت وانطلاق من أسر الأغلال الصارمة ـ شكلاً أو سبيلاً للهرب من الواقع الآسن الذي يعيش فيه بكل ثقله ووطأته ورتابته. واقع المأساة البشرية والتخلف الاجتماعي والجوع الحضاري في وطنه الخارج حديثاً من ربقة الانتداب الفرنسي آنذاك.. لذلك أنا أعتقد ـ أو بلهجة أقل ثقة وإيماناً ـ أو بالأحرى يخيل إليّ أن انتحار عبد الباسط قد يجوز أن نفسره على أنه نوع من أنواع الاحتجاج المهزوم ضد بؤس الحياة ـ هذا النشاز المرعب ـ وخواء العالم وفراغ الوجود بالنسبة إلى حساسية شاعر مرهف الشعور مثله... وهو في الوقت ذاته قد يكون صرخة نفس وحيدة مخذولة مقهورة خائبة في وجه آفات الظلم والظلام المخيمين على دنيا الناس التعسة، نفس موهوبة خيرة معطاء ضائعة الأثر في محيطها، ذلك أن «أثر الوسط في تكوين المواهب العالية كبير جداً، فالنبوغ ظاهرة نفسية اجتماعية معاً، ولذا كان الوسط.. عاملاً في تفتح الموهبة ونموها وامتدادها تارة. وعاملاً على خنقها وتبديدها وجعلها عقيمة غير صالحة. وإذا استطاع بعض أرباب العقول الخارقة ـ بفضل الظروف المؤاتية ـ إثبات وجودهم من خلال الحجب والعثرات والمثبطات فإن كثيرين منهم لم يستمتعوا بالنمو الكامل، بل ظلوا في صراع مع هذا المحيط، نزّاعين إلى الإفلات من قبضته، تواقين إلى جواء جديدة ينطلقون فيها».

وعبد الباسط طبعاً كانت فيه بذور النبوغ، لكنه كان يريد لهذه البذور أن تنمو وتتأصل وتتأكد، وقد خُيل إليه أنّ في السفر تفتيحاً لهذه البذور لتصير براعم ثم لتثمر وتعطي أكلها. لكنه في جو الغربة ـ وهو جو صعب وخانق وضيّق ومشحون بتوترات الهبوط النفسي لأنّ الشاعر يعيش في بلاد تبعد آلاف الأميال عن بلاده وفي مجتمع لا تقل غرابته ووحشته عن بعده وبين تقاليد تختلف جذرياً عن تقاليد أرضه ووطنه وبين قوم يتكلمون لغة لا تمت بأية صلة إلى لغته وفي وسط له مشكلاته الخاصة به ـ شعر لا بدّ بالحنين والشوق إلى الوطن، إلى الأهل، إلى الأصدقاء، إلى الحبيبة... إلى الأجواء الأدبية، إلى مدينة الحجار السود حمص وترابها وغبارها وبساطة سكانها وطيبتهم ووداعتهم. ففي رسالة كتبها من (لابي) إحدى مدن (غينيا) مؤرخة في (٥ ـ ٦ ـ ١٩٦٠) وموجهة إلى صديقه وصديقي الحميم الشاعر الحمصي السابق غسان طه الذي هجر الشعر واتجه إلى المحاماة يقول: هبت عليّ نسائم ربيعية واستروحت عبق حمص العتيق المتكدس على الشرفات والحائم على الدروب، وعندما لم يتمكن من تحقيق رغبته أو حلمه، أو أمله بالعودة، والغربة صارت سجناً والمدينة الكريهة اليه حمص أضحت جنة فقد وقفت ـ كما قيل وأشيع بعد وصول جثمانه إلى بلدته ـ أمام رجوعه حوائل إجرائية سببها روتين سفارة الجمهورية العربية المتحدة في كوناكري التي كان يديرها سفير مصري يبدو أنه لم يتفهم وضع شاعرنا فلم يمد له يد المساعدة، ولم يُعنه على الرجوع إلى وطنه. وعندما لم يستطع تحقيق المصالحة على الأقل وليس التواؤم والتأقلم مع واقعه المستجد هناك بكل ما فيه من خرافة وتطرف، أقول عندما لم يحصل شيء من هذا كله، يئس من نفسه ومن جميع ما حواليه، وضاق عليه الوجود بما رحب على الناس، وفقد سيطرته على قدراته العقلية، نحر نفسه وخسر العالم وربح صدقه الإنساني العاري مع ذاته، ويا لها من مأساة.

كان عبد الباسط قد كتب في أول رسالة لملهمته عام ١٩٥٤، أي قبل أن ينتحر بست سنوات موضحاً لها معنى الرجولة وصفاتها

الحقة كما يفهمها، وكان له من العمر آنذاك ثلاث وعشرون سنة «إن الرجل يا صديقي لا يهرب.. بل يقرر الصمود حتى النهاية، وأول واجبات الرجل أن يواجه كل ما يعترضه بصبر وشجاعة. ليس للعاصفة الهوجاء إلا أن تتحطم تحت أقدام الصخور الصامدة، وليس للصخور إلا أن تقف في وجه العواصف وإذا ما كان ثمة من فضل فإنما يرجع إليك وحدك يا صديقي...»

لكن عبد الباسط للأسف لم يستطع أن يكون في غربته حتى وهو في سن الشباب الناضج ذاك الرجل الذي رسم صورته بقلمه فانحنى أمام العاصفة الهوجاء العاتية انحناءة لا انتصاب بعدها، لقد شعر بغربة روحية وراودته ذكريات الوطن العزيز والحب النبيل الذي خلفه وراءه ظلا هامداً، وغمرته صورة الأصدقاء والأحباء والأهل الأعزاء، فهبّ من بعدُ يريد العودة ولكنه لم يستطع كما أوضحنا سابقاً وعندئذ حقق حريته كمخلوق بشري حر على طريقته الخاصة، ووجد الطريق الوحيد الحاسم للخلاص فانتحر... وقد حدس قدره هذا في قصيدته الرائعة (مكادي):

يقولون:

هَامَ بافريقيا عاشقٌ في ضميرِ البحار وغابْ
يُغَلْغِلُ في الأُفْقِ
أَسْوَدَ كالقار، عُرْيَانَ، يَلْطُمُ صَدْرَ العُبَابْ
يَطيرُ مع الوَهْمِ، تَرْكُضُ عيناه
ينصل من سَدِفَيِّ الإِهَابْ:
أَضَاعَ على الموْجِ أيَّامَهُ
فكان رَحِيلًا بغيرِ إيابْ

ورقات من سيرة ذاتية

محمد راضي جعفر

- ١ -

البذرة

«هذا الفتى يهذي . . .»
ومسَّ أبوهُ جبهتَهُ كما لو كان
يوشك أن يفكِّر،
وأستُثِيرَتْ أمُّهُ فبكتْ،
وهاجَ ألمُخْبِرونَ
وخفَّ مُختارُ ألمحلَّةِ يرتدي
جلبات خوفٍ
وأستشاطتْ ومضةٌ
وألتَمَّ فتيانٌ
وأوشكَ بعضُ جيرانِ الفتى
أنْ يُلْجِموهُ
- «هم علَّموهُ»
- مَنْ؟
- فتيةً غرباءُ جاءوا أمسِ
ألقوا بذرةً خضراءَ
وأرتحلوا دجى
- يا للسفيهِ!!
(وأطلَّ عمّارُ بنُ ياسَرَ حاملاً
دمَ أمِّهِ
وسنا أبيهِ)
يا آلَ ياسِرَ إنَّ وعدكُمُ غداً
دارُ ألنعيم

- ٢ -

الافتراق

مذعورةً
تصحو المدينهْ
- هي فتنةٌ:
قال الشيوخُ
وهمَّ مختارُ المحلةِ بالبكاءِ
وعضَّ ناطورٌ عصاهُ
وأُطْفِئَتْ سُحُبُ السكينهْ
(لا حلَّ غيرُ الهجرتَيْنِ . .
وإنَّ في «بدرٍ» خلاصَ المؤمنينَ
فإنْ بغتْ «أُحُدٌ» فإنَّ دمَ الشهادةِ
حاملٌ معهُ جنينَهْ)

- ٣ -

اللقاء

إنَّ منْ يدخلُ هذا البيت آمنْ
ولمن يحْفظُ آياتِ السُرى في زمن النسيانِ
ميقاتُ الحياة
وصبا - كالطفلِ - لم يُفْطَمْ على سرِّ المآذنْ
وغفا كالشيخِ في زاويةِ المسجدِ
كي يوقظَهُ
صوتُ الصلاة

بغداد



الكتابة على حدود اقليم الحياة

(الإله المتوحش)*

تأليف: أ. الفاريز
ترجمة ملهم علي الشعلان

مقدمة المترجم:

لماذا الكتابة على حدود اقليم الحياة وليس في داخله؟

عاش الفنانون الانتحاريّون بمختلف اتجاهاتهم وقومياتهم على شفير اقليم الحياة، أي على الحدّ الفاصل بين الحياة والموت، قلقين متأرجحين ومتذبذبين بين الحدّين، وكانوا في الغالب يسقطون في الحدّ الآخر المطلق الذي لا رجعة فيه. هكذا عاش، الفنانون خليل حاوي وابراهيم زاير وحسين مردان وعبد الأمير الحصيري والمغنّون والممثّلون ومنهم (داليدا، رشدي أباظه، ناظم الغزالي) وآخرون وقفوا في الحدّ الآخر مختارين انتحاراً وجودياً لذواتهم...

في العام ١٩٧٧ أعددت دراسة مطولة بالانكليزية عن موضوع اسميته في حينه «The Agony of Crcation - عذاب الابداع» وقد أوغلت في البحث والتقصّي وجمع المصادر والمعلومات حتى صار عندي ملفّ ضخم عن هذا الموضوع. وكرّت السنوات ولم يتح لي خلالها نشر الدراسة حتى التقيت الاستاذ الكبير د. سهيل ادريس في بغداد وهو يحضر جلسات المربد التاسع فأخبرته بموضوع الدراسة التي أشرت اليها، فأبدى حماساً لإضافتها الى ملفٍ تنوي مجلة (الآداب) اصداره في عام ١٩٨٩ ويتناول ظاهرة الانتحار في أوساط الأدباء والفنانين الأجانب، وكذلك الأدباء العرب[1]

وحين عدت لأقلب أوراقي القديمة، لم أعثر على الملفّ، وكل ما تبقى منه هو هذا الفصل المترجم من كتاب (الاله المتوحش) لمؤلفه (أ. الفاريز)، الذي يغطي الموضوع ولكنه لا يلقي ظلالاً على هذه الظاهرة في الوسط العربي.

ان موضوعة الفن الانتحاري تشكل ظاهرة مثيرة حتماً، فهي ظاهرة لا تنتهي بحدود ارتكاب الفنّان لفعل الانتحار بمعناه المادي، وانما يمكن أن يستمر نزيف الفن الانتحاري عند فنانين اختاروا طريق العذاب في الفن، مكرّسين حياتهم للابداع ومغرقين وجودياً في تدمير ذواتهم دون أن يلجأوا الى قتل أنفسهم، وذلك بالافراط في تناول المسكرات وتعاطي المخدرات، أوالاغراق في الجنس... وحتى الاغراق في التدخين الذي يشكل ـ الى حدٍ ما ـ نوعاً من أنواع الانتحار الوجودي.

ولا أريد أن أطيل المقدّمة على القاريء، ولكنى قبل أن ألج الموضوع أسأل د. سهيل ادريس أن يغفر لي عجزي عن تحقيق وعدي له بإرسال أصل الدراسة وان كان موضوع البحث الحالي لا يخرج عن جوهر الدراسة المذكورة، فعذراً مرة أخرى. المترجم

* * *

في حديثنا عن انهيار القيم وغربة الروح التي ترافقها، سنعزف ـ بلا شك ـ على أوتار اليأس ونسمع صوت الأزمة وهو أمر يرتبط بالنظرية أكثر من ارتباطه بالتجربة وبعد كل

(*) فصل بعنوان «The Savage God»من كتاب بالعنوان نفسه كتبه الناقد الانكليزي A. ALVAREZ.

(١) تعليق من التحرير: من عجائب الصدف أن هذا الملفّ الذي أعدّته الآنسة رنا إدريس مترجماً عن عدد خاص من مجلة = «ماغازين ليتيرير»الفرنسية، قد فُقد في مكتب المجلة، ولم يبق منه إلا مقال الشاعر محمد علي شمس الدين المنشور في هذا العدد(التحرير).

شيء فالحياة تمضي قدماً وبقدر كبير من التجريبية والعقلانية مهما كان حجم التهديدات الجوهرية التي تعترضها.

والفنان لا يشبه الميتافيزيقي، فالفوضى بالنسبة له ليست حالة يواجهها بحزن متميّز في كل ساعة أو كل يوم أو حتى كل سنة؛ انه يحسّ في الفوضى غياباً ساحق البعد وبالقدر نفسه يحس بحاجة ماسة لخلق نظام جديد لنفسه يبتدعه من اللاشيء؛ وبكلمة أخرى ان الفوضى تلهمه الابداع أكثر مما تحبط هذا الابداع؛ وعلى قدر ظني، فان هذا كان الدافع المحرّك في مرحلة ثورة التحديث الأدبي والفني التي أعقبت الحرب العالمية الأولى. ومثال عليه ت. س. اليوت الذي كتب بهذه الروح قصيدة (الأرض اليباب) في زيوريخ وهو يجتاز مرحلة النقاهة من انهيار عصبي أَلَمّ به، أو قل ابان فترة «العلاج النفسي» التي مرّ بها. في هذه القصيدة يعرض الفنّان فوضاه الداخلية على المجتمع معبراً بذلك عن انهيار كل القيم والأشكال التقليدية؛ ولكن لكي يُعبر عن هذا الاحساس الكوني بالتفتت خلق الشاعر من الفوضى نفسها أسلوباً شكلياً جديداً، أسلوباً محايداً موسوعياً دقيقاً. من جانب آخر، استجاب الداديُّون للإحساس العنيف بالذوبان والسخط مثل أطفال فاسدين - بما أن حقائبهم تخلو من أية معتقدات فانهم سيُلقون بالفن أيضاً الى البالوعة. أما الشخصيات الخلاّقة فقد استجابت بشكل عاطفي مبرمج، فكلما كبرت الأخطار والتحديات تعاظمت جهودهم الفنيّة، ولكن - في الوقت نفسه - كلما تعاظمت جهودهم لجعل الفن صدىً صادقاً لتجاربهم، تعاظمت الأخطار المحيطة بهم.

وببساطة متناهية، فان واحدة من أبرز سمات الفن في هذا القرن هي ذلك الارتفاع الحاد والمفاجىء في نسبة «الخسائر» في أوساط الفنّانين. فمن بين الفنانين العظام الذين سبقوا عصر الحداثة يطالعنا «رامبو» الذي هجر الشعر وهو في العشرين، وفان كوخ، الذي انتحر، وسترندبرغ الذي جُنّ. وما فتىء الناقوس يقرع باطراد، ففي بدء عصر الحداثة حاول كافكا أن يحوّل موته الطبيعي المبكر بسبب السلّ الى انتحار أدبي، فأحرق كل كتاباته، وأغرقت فرجينيا وولف نفسها لتذهب ضحية لحساسيّتها المفرطة. وبذل «هارت كرين Hart Crane» طاقة غير عادية لتجميل حياته الفوضوية - وهي مُركب بائس من الشذوذ الجنسي والادمان الكحولي - واعتقد في نهاية المطاف أنه فاشل في كل شيء فقفز من باخرة في البحر الكاريبي ليلقى حتفه. وأغرق كل من «ديلان توماس» و«بريتدان بيهان» نفسيهما في الكحول حتى الموت. وأمضى «آرتو Artaud» سنين طويلة في المصحّات العقلية. وعُثر على «ويلمور شفارتز Schwartz» ميتاً في فندق عتيق في منهاتن، وكان كل من «مالكوم لوري» و«جون بيريمان» كحوليين أنهيا حياتهما بالانتحار، أضف اليهما كلّاً من «سيزار بافيز Pavese» و«بول سيرين Paul Celine» و«راندل جاريك Jarek» و«سلفيا بلاث Sylvia Plath» ومايكوفسكي و«يسنين» و«تسفينيفا» الذين أنهوا حياتهم انتحاراً.

أما قائمة الرسّامين فتضم «مودلياني» و«أرشيل جوركي» و«مارك غيرتلر Gretler» و«جاكسون بولوك» و«مارك روشكو».

ويمتدّ «آرنست همنغواي» عبر الأجيال، هذا المنتحر العظيم الذي كتب نثراً منسوجاً على طراز أخلاقي من الشجاعة والسيطرة على ما هو ضروري لحدود التحمّل، فقد عرّى أسلوبه حتى العظام لتحقيق اللازمة الجمالية التاريخية - أي جمال الجسد - سالكاً بذلك نهج الاقتصاد الشديد والدقة الشديدة والتوتّر الشديد تحت مظهر الراحة والطمأنينة. وكل هذا بمنظور تبدو من خلاله كل تآكلات العصر - الضعف وانعدام الثقة والخشونة وانعدام الدقة - وكأنها تباطؤات ماكنة كانت في يوم ما شديدة الدقّة؛ بكل هذه الصفات العصرية ما عاد همنغواي يطيقها كما لم يعد يطيق فقدانه لقدرته على الكتابة، وفي نهاية المطاف حذا حذو والده وأطلق النار على رأسه.

لكل حاله انتحارية مما ذكر آنفاً منطقها الداخلي ويأسها الذي لا يشبهه يأس. وان نحن أردنا أن ننصف هذه الحالات فسنحتاج الى قدر من التفاصيل لسنا بصدده هنا، ولكن تبرز نقطة بسيطة تفرض نفسها على الموضوع.

في حالات الانتحار التي سبقت القرن العشرين يمكننا أن نناقش كل حالة على انفراد، بما أن الفنانين المنتحرين أو ذوي الشخصيات الانتحارية كانوا استثناءات معدودة، ولكن بحلول القرن العشرين اختل التوازن فجأة، فكلما ارتفعت قيمة الفنّان، ازدادت حساسيّته وقابليته للانجراح؛ ومن الواضح على كل حال أن هذه ليست قاعدة ثابتة لكل الحالات. فرجال الأدب العمالقة في القرن العشرين، اليوت، جويس، فاليري، أزرا باوند، توماس مان، فورستر، فروست، ستيفنس، أونكاريتي، مونتيل، وماريان مُور، كانوا وفرة وذوي مكانة جليلة. ومع ذلك فان نسبة الخسائر في أوساط الموهوبين تبقى عالية جداً، كما لو أن طبيعة وظيفة الفنان نفسها والمتطلبات التي تفرضها عليه قد تغيّرت جذرياً في هذا العصر. وفي رأيي أن هناك أسباباً عديدة لهذه الحالة. أولها، هذه الرغبة المتأججة المتدفقة المتزايدة في التجريب، تلك الرغبة الدائمة في التغيير والريادة وتدمير الأساليب المألوفة والمقبولة. يقول «مارشال مكلوهان Mcluhan» «اذا نجحت التجربة تصبح عتيقة جديدة

بالاهمال والنسيان». ولكن التجريب أيضاً له منطقه الخاصّ به والذي يدفع به باستمرار بعيداً عن التقنيات السائدة ليدخله الى ملكوت يتغيّر فيه حتى الفنان نفسه.

وبما أن الفن يتغيّر حين تصبح الأشكال الفنية المطروحة غير صالحة للتعبير عما في نفس الفنان، فسيتبع هذا المفهوم، ان كل ثورة تكنيكية أصيلة ستسير موازية لتغيير داخلي عميق. (ونحن هنا لسنا بصدد التغيرات السطحية، لأنها لا تعدو كونها مسألة موضة، ومن هنا لا توجد ضرورات داخلية تفرض وجودها، وانما نراها ترتبط باقتصاديات الفن والطلب المتزايد على التجاري منه).

من هذا المنطلق، عبّر الشعراء الرومانتيكيون عن حريتهم العاطفية الجديدة بحركة بارزة تجلّت في تخلّيهم الكامل عن «الدوبيت المقفى Rhymed Couplet» الكلاسيكي.

وقد قام الشعراء المحدثون بمثل هذا العمل فهجروا القوافي والأوزان التقليدية ليكتبوا شعراً حراً يسمح لهم أن يتقفّوا أحاسيسهم بدقة كبيرة ودون أي انحراف عنها.

وباختصار، ان الاستكشاف في مجال التقنية الفنية يتطلب قدراً كبيراً من الاستكشاف النفسيّ من قبل الفنان؛ وكلما تعمّقت التجارب، تعمّق تقصي ردود الأفعال الناتجة عنها. وهذا يفسّر سبب نكوص موجة التجريب ابان الثلاثينات من هذا القرن، اذ شاع آنذاك أن طروحات اليسار السياسية تحمل في طيّاتها حلولاً لكل الأسئلة والمعضلات. ومثل هذا الأمر حدث في انكلترا ابان الخمسينات من هذا القرن حيث انهمك شعراء «الحركة Movement» بالكتابة عن جمال الحياة وطمأنينتها في الريف والقرى والضواحي. ما أشرنا اليه آنفاً لا يدفعنا ألبتة الى الاعتقاد بأن الشكل الطليعيّ التجريبي هو الضامن وحده لكل شيء؛ فان من السهل على أيّ دخيل على الفن أن يرتدي هذا الشكل كما يرتدي أيّ زيّ تنكّري يُثير بذلك حرج المحافظين التقليديين، نظراً لأن شكله الفني المهلهل يكشف عن قلّة أصالته؛ ويمكننا أن نلاحظ ما جاء به أتباع «أزرا باوند» و«وليم كارلوس وليامس» من الأدعياء الباهتين الذين سكنوا ضفتي المحيط الأطلسي.

الا أن التجربة بالنسبة للفنان لم تكن مجرد عبث بالأداة الفنية قد يؤدي الى عطبها؛ بل ان التجربة وفرّت للفنّان مناخاً يستكشف من خلاله السؤال الأزليّ المتواتر؛ ماذا أكون؟ ومن أنا؟ دون أن يستفيد من أية ضمانات أخلاقية أو ثقافية أو حتى تقنية. وبما أن جزءاً من موهبة الفنان يتمثّل في قدرته غير العادية على استشعار انفعالات العصر والتعبير عنها قبل غيره من الناس، فان حركة الفن الحديث كانت دائماً تشير باطراد متواتر لتحقيق استجابات داخلية لإحساس مستقبلي مفرط بحلول الكارثة.

ويبدو أن الفنان بتبنّية قول «كونراد» المأثور «معمداً بالعنصر الهدام» قد أبدل دوره في المجتمع تماماً، فبدلاً من أن يكون بطلاً رومانتيكياً وثائراً محرراً، أصبح الفنان ضحيّة، صار كبش فداء.

كتب «ولفرد أون Owen» الذي توفي قبل أن تبدأ ثورة التحديث أجمل وأحزن وصف لهذه الحالة الجديدة، ففي أعياد رأس السنة ١٩١٧ ـ ١٩١٨ كتب الى والدته:

أنا راضٍ تماماً عن حياتي، ان كل ما فعلته فيها جاء بشكل نوبات: نوبات من العمل المضني في «شروزبري» و«بوردو»، نوبات من الفرح الغريب في «البرنسيس» ونوبات من اللعب في «كاري غلوكهارت»، نوبات من التديّن في (دسدن)، نوبات من الخطر الرهيب في جبهة «السوم»، نوبات مزمنة من الشعر ومن حبك ومن الشفقة على المظلومين.

أودّع العام يا أمّي الحبيبة وقد أصبحت شاعراً، وهو ما لم أكنه حين استقبلته، فقد اتخذني «الجورجيون» صنوا لهم ونصّبوني شاعر الشعراء.

ها أنذا أبحرُ يا أمي، لقد قطعت حياتي ويخيّل لي أن أمواج البحر العالية ستحمل سفينتي في خضمّ هذا اليم.

في العام الماضي، وفي مثل هذا الوقت (انه منتصف الليل، ستحلّ لحظة التغيير التي لا تطاق)، في العام الماضي كنت أرقد مغموراً باليقظة في خيمة تعصف بها الريح وسط معسكر رهيب مترامي الأطراف. تلك أرض لا تشبه انكلترا ولا فرنسا في شيء، بل أشبه بمرج أخضر كبير حشدوا فيه الدواب لأيام قليلة قبل دفعها الى المسلخ. كنت أنصت الى عربدة القطعات الاسكتلندية ومرحها، إنهم الآن موتى، من كان يعلمُ بأنهم سيموتون؟ وفكرت في هذه الليلة نفسها، وفيما اذا كنت أنا، فيما اذا كنا نحن ـ فيما اذا كنتِ أنتِ ـ ولكني لم أطل التفكير ولم أمعن فيه لأني ببساطة أستاذٌ في حذف العبارات.

ولكن أهم ما فكرت فيه هو تلك النظرة الغريبة التي ترتسم على وجوه الجميع، وأقصد جميع الموجودين في ذلك المعسكر آنذاك؛ نظرة لا يُدرك كنهها، نظرة لا يراها المرء في انكلترا ـ مع أن الحروب يجب أن تقع في انكلترا دون سواها ـ كما لا يمكن لأي انسان أن يراها في أية معركة... تلك نظرة لن يراها المرء الا في «ايتابليس - Etaples».

كانت تلك نظرة تحمل أكثر من اليأس وأكثر من الرعب، كانت نظرة مخيفة أكثر من الخوف نفسه، لأنها نظرة عمياء

تخلو من التعبير مثل نظرة أرنب ميت.

تلك نظرة لن يرسمها أيّ رسام، ولن يجسّدها أي ممثّل، ولكي أصفها بدقّة، يجدر بي أن أعود لأعيش مع أولئك الناس».

عقب تسعة شهور عاد «أون» الى فرنسا، وبعد شهرين قتل في المعركة لتنتهي الحرب بعد وفاته بأسبوع

في هذه الرسالة تعتمل قوتان، كلّ منهما تسير باتجاه معاكس: التربية والطبيعة، الممارسة والموهبة أو كما جاء في عبارة «اليوت» (الموروث والموهبة الفردية)، وكلتا القوتين فرديّتان وكلتاهما تستجيبان لعناصر حيويّة في شعره، أو لأن القوة تقليدية موروثة، وذاك أمر لا مفر منه في حالة «أون» على وجه الخصوص، نظراً لأنه كان يعمل في إطار «الجورجيين» الذين لم يلقوا بالاً إلى التغييرات التي بدأت تطرأ على الشعر فيما حولهم.

بهذه الصفة الموروثة كان «أون» يستجيب لتقاليد البطولة مقتدياً بالسير «فيليب سدني Sidny» والكابتن «أوتيس Oates» بوصفه رجلاً شجاعاً وجنتلماناً انكليزياً. وهكذا كان سيعود الى فرنسا لأن لا مفر من أداء واجبه كجنديّ، وبما أن الواجب يعني دائماً التضحية، فان ظروف التضحية الحقيقية ينبغي قبولها دون نقاش.

أقوى بكثير من هذا الطابع البطولي، يظهر في كتاباته حسّ لا بطولي يستجيب لجميع العناصر الأخرى التي تسم نتاجه والتي تجعل هذا الكاتب واحداً من أوائل روّاد الحداثة في بريطانيا، وبمعنى أدق، فان هذا الحس اللابطولي كان يتوافق مع الرؤيا الشعرية الخشنة والواقعية عن الحرب في قصائده، ويتوافق تكنيكياً مع استعماله الدقيق الثابت لنظام النصف قافية الذي أعانه بشكلٍ فعال على التخلص من وقع موسيقى الأجراس التي كانت تسم كثيراً من الشعر الجورجي. هذه القوة الثانية في حسّه اللابطولي - هي التي دفعته للعودة الى فرنسا بصفته كاتباً وليس بصفته ضابطاً و «جنتلماناً».

وبعد كل شيء فالرسالة تتحدّث عن مبارحته ذلك العام وقد أصبح شاعراً، وفي سياق هذه القوة التي نضجت تواً اتخذ قراره بالعودة الى جبهة القتال. ويبدو أن الأمر كان قراراً بمعنى الكلمة: ذلك أن الشاعر كان قد عاش ردحاً طويلاً من الخدمة الفعالة في الجبهة، ونتج عن ذلك رقوده في المستشفى مصاباً بصدمة لقصف(*)، اضافة الى هذا فان شعره أكسبه أصدقاء ذوي تأثير، وأحدهم مترجم أعمال «بروست» ويدعى «سكوت مونسريف» الذي كان يعمل في وزارة الحرب والذي بذل جهوداً عظيمة لتعيين «أون» بوظيفة آمنة في إنكلترا. وهكذا يتضح لنا أن الجهود التي بذلها الشاعر للعودة الى الجبهة توازي الجهود التي بذلت لإبعاده عنها. وفي ظني أن ما أعاده الى جبهة القتال لا علاقة له بعنصر البطولة وانما يرتبط جذرياً بالشعر. ويبدو أن القوى الجديدة التي استشعرها في نفسه ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرؤيا الغريبة التي لا سابق لها والتي راودته في فرنسا:

«ولكن أهمّ ما فكرت فيه هو تلك النظرة الغريبة التي ترتسم على وجوه جميع من كانوا في ذلك المعسكر، نظرة لا يُدرك كنهها، نظرة لا يراها المرء في انكلترا؛ مع أن الحروب يجب أن تقع في انكلترا دون سواها. كما لا يمكن للانسان أن يراها في أية معركة... تلك نظرة لن يراها المرء الا في «ايتابليس»، كانت تلك نظرة تحمل أكثر من اليأس وأكثر من الرعب، كانت نظرة مخيفة أكثر من الخوف نفسه، لأنها نظرة عمياء تخلو من التعبير مثل نظرة أرنب ميت. تلك نظرة لن يرسمها أيّ رسّام، ولن يجسّدها أيّ ممثل ولكي أصفها بدقة، يجدر بي أن أعود لأعيش مع أولئك الناس. إن حالة الجمود وانعدام الاحساس لتزيد وتكبر عن الأمل واليأس والرعب والبطولة، أقول ان هذه الحالة هي المحصلة النهائية التي صارت اليها الصيغ المعاصرة لغربة القرن العشرين.

في ظل الطاقة والشهوة والتغيّر المستمر للفن الحديث يتكوّر لبٌ من العدم المطلق والفراغ الرهيب الذي لن ينجح أيّ قدر من التفاؤل الخلاق في تغذيته وازالته. ان هذا يشبه شعور المؤمن الذي تنتابه فجأة ومضة اشراق صوفيّ يُدرك منها أن الخير لا يكمن في الرب. وقد أعطى أحد المحللين النفسانيينّ هذا الموضوع تعريفاً استعمل فيه مصطلحات أكثر حداثة، فعرفه بأنه «ذلك الحذر النفسيّ الذي يصيب الروح حين المواجهة الحتمية مع الموت: وبكلمة أخرى، حين يكون الموت في كل مكان وعلى مدىً واسع لدرجة يصبح فيها عديم التمييز ولا شخصياً ولا يمكن اجتنابه، وأخيراً يصبح دون معنى؛ وهنا تكون الوسيلة الوحيدة التي تضمن استمرار الانسان في الحياة هي بعزل نفسه عن كل احساس لدرجة يصبح فيها منيعاً حصيناً مثل صخرة.

(ان العزل النفسيّ يمكنه أن يطوّر وظيفة تطبعية في الانسان، ويكون ذلك بعملية الرفض المتواصل «أنا لا أحسّ بشيء، اذاً الموت لا وجود له» وأكثر من ذلك فالعزل النفسي يحمي من هو باقٍ على قيد الحياة من شعور بالعجز التام، من شعور سيجتاح هذا الكائن بأنه خامل هامد تستلبه القوة التي

(★) صدمة القصف Shen - Shock : حالة مرضية هستيرية تنتاب بعض المقاتلين نتيجة سقوط قذيفة قريباً منهم جداً وأحياناً فوقهم تماماً دون أن تقتلهم.

تغزو محيطه. ان هذا الكائن حين يُحيِّد نفسه فانه يقاوم محاولات التغيير التي تُفرض على كيانه.

وهكذا يتسنى لنا أن نقول إن الباقي على قيد الحياة يجتاز مرحلة من نقص مؤقت جذري في إحساسه بالحقيقة لكي يمكنه أن يتجنَّب فقدان إحساسه كلية وإلى الأبد؛ إنه يُقاسي حالةً معكوسة من الموت الرمزيّ لكي يتخلَّص من موتٍ نفسيّ وروحي).

كما هو واضح، ان الدكتور «لفتون» يصف ميكانيكية الدفاع التي استخدمها الناجون من التفجير النووي في «هيروشيما»، والأحياء الذين خرجوا من معسكرات الاعتقال النازية. ولكن تلك المعرفة بالموت الاعتباطي المجّانيّ الحاضر في كل مكان وزمان، ذلك الموت الذي يصيب الظالم والمظلوم على حدٍّ سواء مثل طاعون القرون الوسطى دون انذار ودون سبب، أقول ان تلك المعرفة هي محور تجربة الانسان في القرن العشرين؛ فقد بدأت في المذابح التي ليس لها مبرّر في الحرب الكونية الأولى، ومرت بمعسكرات الاعتقال النازية ابان الحرب العالمية الثانية التي تمخّضت عن تفجيرين نوويين، هذه الحرب التي خلّفت حروباً أهلية في بيافرا و«التبت» و«فيتنام» لا معنى لها؛ ثم التجارب النووية التي تلوّث البيئة، وتطوّر الأسلحة البايولوجية التي تقتل دون تمييز والتي لا يملك صانعوها سيطرةً عليها، وتنتهي كل هذه الكوارث باحتمال فناء العالم كله في ظلّ الأسلحة النووية المحمولة على صواريخ تدور في الفضاء الخارجي.

ويبقى مهماً جداً ألا نبالغ في الأمر؛ فبرغم كل ما قيل، فان الاحساس بالكارثة لا زال حتى هذه اللحظة سطحياً بالنسبة لحياتنا. ومن الغباء أن يظلّ المرء يعزف بالحاح على وتر الكارثة، كما هو من الغباء أن يُهمل المرء هذا الجانب تماماً. ولكن حقيقة أن المحيط الذي خلقت فيه الفنون والأخلاق والسلام قد تغيّر بشكل جذري ـ تبقى ماثلةً لا يمكن انكارها.

يقول الدكتور «لفتون»: بعد هيروشيما لم يعد بامكاننا أن نتخيّل شكل الشهامة والبطولة العسكرية ولا حتى المجد. لم نعد نرى فرقاً بين القاتل والضحية، كل ما هناك مشاركة في عملية ابادة الجنس البشري... ان الانسان يواجه في كل عصر مفهوماً سائداً يتحدى التزاماته وانتماءاته، ومع ذلك يتحتّم عليه الانتماء. في عصر «فرويد» كان هذا المفهوم هو الجنس والأخلاقيات؛ وأصبح في عصرنا العنف التكنولوجي اللامحدود والموت المجرّد هو المفهوم السائد.

وبكلمة أخرى، فان ذلك الاحساس بالفوضى ـ الذي ذكرت بأنه القوى الدافعة للتجريبية في فنون القرن العشرين ـ له جذران. الأول تطوّر مباشرة في الفترة التي سبقت عام ١٩١٤ والثاني ظهر الى السطح لأول مرة ابان الحرب العالمية الأولى، وقوي واتسعت مساحته وازداد تأثيره بمرور الزمن. كلا هاتين الفترتين قد تكونان نتاجاً غير مباشر للنهضة الصناعية، فالفترة الأولى مرتبطة بتدمير العلاقات الاجتماعية القديمة وما يرتبط بها من بنى عقائدية تشكلت ابان الثورة الصناعية؛ والثانية أفرزتها التكنولوجيا في سعيها لخلق ما يجعل حياة الانسان أسهل من السابق، الأمر الذي أدى الى فرز نتاج جانبي في شكل معدات وأدوات تدمر الحياة نفسها وتسحقها.

وببساطة أكثر نقول انه كما أدّى زوال السلطة الدينية في القرن التاسع عشر الى جعل الحياة تبدو قاحلة لا معقولة نظراً لتجريدها من تناغمها الجوهري؛ كذلك فان التطور التكنولوجي الحديث جعل من الموت نفسه لا معقولاً حين أحاله الى حادث اعتباطي مفصول كلياً عن الايقاع الداخلي والتوافق المنطقي للحياة التي أفناها.

هذا هو اذن «الاله المتوحش» الذي استشعرهُ «يتس Yeats» في قصائده والذي أحسّ بثقل حضوره الذي لا يطاق «ولفرد أون» في جبهة القتال. ولكي يبقى «أون» صادقاً مخلصاً في وظيفته كشاعر أحسَّ بحاجة ملحة إلى وصف ما أسماه «بالنظرة العمياء الخالية من التعبير مثل نظرة أرنب ميت» وهو ما دفعه إلى العودة إلى فرنسا مجازفاً بحياته ليفتقدها في النهاية.

هذه المهمة المزدوجة ـ المتمثلة في صياغة لغة يمكنها أن تحايد أو تقيم الموت المجرّد؛ وفي قبول المجازفات الوجودية في الخوف بمهمةٍ كهذه ـ هذه المهمة كما أظن هي المثال الأنموذج لكل ما جرى بعد ذلك التاريخ.

كتب أحد الناجين من هيروشيما:

لا توجد كلمات مناسبة في كل لغات البشر يمكنها أن تطمن خنازير غينيا(*) التي لا تعرف سبباً لموتها.

ان هذه الحاجة الملحّة لاكتشاف لغة مناسبة لتلك الغاية المستحيلة هي السبب الرئيسي للاحساس بالتوتّر الذي يسم أحسن الأعمال الفنية وأكثرها طموحاً في القرن العشرين.

وهناك بالطبع حاجات أخرى أكثر وضوحاً مررت بذكر بعض منها: كانهيار القيم التقليدية ونفاد الصبر من التقاليد البالية، والمتعة البسيطة المتحققة عن مهاجمة المعتقدات الدينية ومحاولة تحطيمها، والتجريبية لذاتها. وهناك أيضاً تأثير ما

(*) خنازير غينيا: خنازير صغيرة يستخدمها العلماء لاجراء تجاربهم وغالباً ما تموت نتيجة التجارب.

دعاه (مارشال ماكلوهان) بالثقافة الاليكترونية التي استلبت جمهور الفن كما استلبت العديد من الفنون التقليدية الرصينة.

ولكن أبعد من كل هذا (الذي ذكرناه وأكثر الحاحاً وحضوراً وأكثر تزايداً بازدياد حجم الفظاعات وتواترها المطّرد كانت الحاجة التامة الى ايجاد لغة فنية تمسك بذاكرة الحقائق التاريخية لهذا القرن؛ وبكلمة أخرى لغة تخدم «العنصر التدبيري» وتعبر عنه؛ وهي في الوقت نفسه مقياس للموت غير الطبيعي السابق لأوانه.

وما لا يمكن تفاديه أنها لغة للحزن وبالأحرى أن الفنون تتبنى حالة الحزن لتكسر ذلك الجمود الروحي والنفسي الذي يعقب أيّ موتٍ جماعي:

كتب «كافكا» رسالة الى صديقه «أوسكار بولاك»:

[اننا بحاجة الى كتب تقع علينا مثل سوء الطالع لتجعلنا نعاني مثلما نعاني من موت شخصٍ أعزّ وأحب الينا من أنفسنا، كتب تشعرنا اننا على حافة الانتحار، أو اننا نضيع في غابةٍ سحيقه البعد، موغلة في النأي عن كل ساكن بشري - كتب مثل الفؤوس تكسر البحر المتجلّد في ذواتنا].

من الواضح اذن أن كتباً من هذا النمط لن تكون كتباً تقتصر على استحضار الممارسات الوحشية الفظيعة - وهي عملية لا تؤتي في العادة سوى البلاغة المنمّقة والحط من قيمة كل تلك الملايين القتول. ما مطلوب هو شيء أكثر تفرداً وخصوصية وصعوبة، وهو بحدّ ذاته الفعل الخلاق الذي يشكل ويناغم ويمنح جمالاً مجانياً لكل ذاك اليأس المبهم والحزن الذي يمثل الفن وريثاً شرعياً له.

استجاب «فرويد» للحرب العالمية الأولى بأن وضع غريزة الموت فوق مبدأ اللذة، وبالنسبة للفنان فان المشكلة تكمن في خلقه للغة تجمع بين كونها ابعد من مبدأ اللذة وفي نفس الوقت فانها تحقق هذا المبدأ في كيانها.

ان هذا الواقع هو السبب الجوهري الذي يضع الفنّان في موقع كبش الفداء، ولكي يستبطن الفنان لغة للحزن تطلق كل تلك الآثام والخطايا والأحقاد المتراكمة التي يتقاسمها مع الجمهور، نراه يلجأ الى المجازفة بنفسه، كاشفاً بذلك عن كل مواضع ضعفه... كما لو أنه يجرّب موته في مخيلته دارساً بإمعان كل الرمز به وكل التجريبية التي يحتويها، إضافة إلى تأمّله لكل منافذ الهرب الممكنة.

يقول «كامو»:

يُعدّ الإنتحار في عمق صمت القلب، كما يُعدّ أيّ عمل فنّي عظيم...

وقد ازدادت مصداقيه عكس هذه المعادلة باطّراد؛ فتحت ضغط مُعين يصبح العمل الفنيّ العظيم نوعاً من الانتحار.

هذا البعد من أبعاد الموت يجمع بين مسلكين متضادّين - الأول هو ما يمكن أن ندعوه بـ «الفن الدكتاتوري» وهو بالمناسبة يختلف نوعياً عن الفن التقليدي في المجتمع الدكتاتوري.

ان هذا الفن يتعامل مع الموقف التاريخي جبهوياً؛ وبكلمة أخرى صدامياً وبقساوة ووحشية مقصود خلق منظور انساني لعملية تجريد الانسان من إنسانيته.

أما المسلك الثاني فهو ما دعوته في مكان آخر بـ «الفن المتطرّف» حيث تتحوّل عملية التدمير الى داخل الفنان نفسه الذي يتعمد أن يستكشف - في ضميره - تلك المنطقة الضيقة العنيفة بين الممكن والمستحيل، بين المحتمل واللامحتمل. كلا المسلكين يستلزم تغييرات جذرية في العلاقة بين الفنان ومادته. وعلى صعيد «الفن الدكتاتوري» تبقى هذه التغييرات حتمية وغير مقصودة، لسبب بسيط هو أن الدولة البوليسية وممارساتها القمعية تنتج أوضاعاً تكون فيها النزعة الفردية المتوتّرة التي تشكل قاعدة تقليدية للفن - بما تتضمنه من ايمان مطلق بشرعية الرؤية الشخصية المتميزة - غير ممكنة الحدوث. فحين يُقيِّم الفنان، مثل المهندس والعامل والموظف على أساس مدى خدمته للسياسة الرسمية للدولة، فان ما ينتجه يتحوّل الى مجرّد دعاية وهي دعاية غير مزوّقة، ومباشرة في أغلب الأحيان. وينبغي على الفنان الذي يرفض هذا الدور أن يرفض كل شيء بالمرة - وبكلمة أخرى يصبح زائداً وغير ضروري. في مثل هذه الظروف يكون ثمن الفن من الناحية التقليدية وبقيمه التقليدية هو الانتحار أو الصمت، والصمت هنا يرقى لمرتبة الانتحار.

ان هذا قد يفسّر بنسبة الخسائر اللافتة للنظر في أوساط الشعراء الروس الذين بدأوا الكتابة قبل أحداث ١٩١٩ المتفجرة، رافضين بذلك البديل الذي طرحه (جويس) في شعاره «الصمت، المنفى والرياء» في عام ١٩٢٦ وبعد أن شنق «سيرجي يسنين Yesinin» نفسه بادئاً ذلك بقطع كفّه ثم كتابة قصيدة وداع بمداد دمه - وهو ما يمكن اعتباره آخر ابتكاراته الجمالية. كتب الشاعر «ماياكوفسكي» قصيدة يدينه فيها:

«في هذه الحياة ليس صعباً أن نموت ونفنى،
ما هو صعب حقاً هو أن نواصل الحياة»

ومع ذلك، وبعد أقلّ من خمس سنوات نرى «ماياكوفسكي» نفسه - وهو شاعر الثورة والمقامر العتيد الذي لعب الروليت الروسي(*) مرتين بمسدس محشوٍ نراه يصل إلى

(*) الروليت الروسي: لعبة شاعت في أوروبا إبّان الحروب والكوارث وتتلخّص في رهان بين اثنين أو أكثر حول مسدس توجد إطلاقة =

خلاصة مفادها ان مبادئه السياسية تشوّه جوهر شعره وتسمّمه. وهكذا لعب الروليت الروسي للمرة الأخيرة وخسر. وكتب في رسالة الوداع باقتضاب شديد عبارة:

«لا أوصي الآخرين بهذا الخيار»

رغم ذلك فان العديد من الفنانين الآخرين قد تبعوه اضافة الى الذين اختفوا ابان عمليات التطهير مثل «مندلستام Mandelstam» و «بابيل Babel».

كتب «بوريس باسترناك» قطعه يرثي بها جميع من خسرهم الفن:

«لنبدأ بما هو أهمّ، ليس لدينا أيّ تصوّر عن العذاب الداخلي الذي يسبق فعل الانتحار. ان الناس الذين يعذّبون جسدياً غالباً ما يصيبهم الاغماء على دولاب التعذيب، ان المهم قاسٍ لدرجة أن شدّته تقرب النهاية. ولكن الانسان الذي يرقد تحت رحمة الجلّاد لا يباد تماماً حين يسقط مغشياً عليه لشدة الألم، ذلك أنه لا يزال حاضراً من جانبه ـ كما انه لا زال يمتلك ماضياً ولا تزال ذكرياته ملكاً له، وهو اذا رغب يستطيع الافادة منها، لا بل انها قد تساعده حتى يحين موته. أما المرء الذي يقرّر الانتحار فانه يضع نهاية كاملة لكيانه معطياً ظهره لماضيه، انه يعلن افلاسه التام وذكرياته لا تعود حقيقية، لا تعود شيئاً البتة. انها لن تساهم في انقاذ حياته، فقد وضع نفسه خلف مرماها. ان استمرارية حياته الداخلية تنكسر، وان شخصيته تقف عند النهاية المطلقة. ومن المحتمل أن ما يدفعه الى قتل نفسه في النهاية ليس ثباتاً على قراره قدر ما هو ذلك الكمّ الذي لا يطاق من الألم الذي لا يحسّه أحد غيره ـ هو تلك المعاناة المريرة في غياب المُقاسي شخصياً، هو ذلك الانتظار الخاوي الذي يسبّبه توقّف الحياة وخلوّها من أيّ مضمون بالنسبة للمقاسي.

يبدو لي أن كبرياء «ماياكوفسكي» هي التي دفعته للانتحار، ان شيئاً في نفسه أو مما حوله قد أفقده احترامه لنفسه، وهو لذلك يدينه.

ويبدو لي أيضاً أن «يسنين» قد شنق نفسه دون أن يُمعن التفكير في نتائج عمله، وفي أعماق قلبه تتردّد أصداء لأمل غامض.

«قد لا تكون هذه هي النهاية حقاً، من يعلم؟ لم ينته كل شيء بعد».

ويخيل الي أن «ماريا يتسفيتايفا» كانت دائماً تضع أعمالها بين نفسها وبين واقع الحياة اليومي؛ وحين شعرت بأن هذا هو ترف لا تطاله، وبأنها لأجل ابنها ينبغي عليها أن تدع جانباً انهماكها وانغماسها المطلق في عالم الشعر لكي تنظر لما حولها بامعانٍ وتأنٍ وهي صاحية تماماً. وحين فعلت ذلك رأت الفوضى التي ما عاد يسترها الفن، وتجمّدت مذهولة بلا حراك تنظر حولها بذهول وهي لا تعرف ما تفعل أو أين تذهب هرباً من هذا الرعب، وهكذا قرّرت أن تختبىء في الموت ووضعت رقبتها في الأنشوطة كما لو أنها تضع رأسها تحت وسادتها لتهرب من كوابيس رهيبة.

وأستطيع الآن أن أرى «باولو ياشفيلي» وهو مضطرب تماماً لأحداث ١٩٣٧، اضافة لأوهامه، المتعلقة بالشعر؛ وأراه يراقب ابنته وهي تنام ليلاً ويتخيّل نفسه غير جدير بالنظر اليها، وهكذا يقصد بيت صديقه «الفارغ صباحاً» ليضع بندقية الصيد ذات الفوهتين على صدغه وينسف رأسه أشلاءً.

كذلك «فادييف» الذي بقيت ابتسامة الاعتذار عالقة على شفتيه رغم تقلبات الأيام والسياسة، اخاله يقول لنفسه قبل أن يضغط على الزناد:

«حسناً. لقد انتهى كل شيء، وداعاً يا ساشا».

ما هو أكيد هو أن جميع هؤلاء قد قاسوا بما يفوق الوصف، لدرجة أن معاناتهم أصبحت مرضاً عقلياً، وننحني اجلالاً لمواهبهم ولذكراهم العطرة، وينبغي أن ننحني اكراماً لمعاناتهم. . . .

هذا هو ما كتبه باسترناك بحدة من عاش الأمر بنفسه، وان كان هذا القول لا يتضمن الاشارة الى أن باسترناك حاول أن يقتل نفسه. وهو أمر لا يعنينا أصلاً في هذا المقام ـ ولكنه أي هذا الأمر ـ ببساطة يعني أن باسترناك قد عاش ظروفاً صعبة يصبح فيها الانتحار حقيقة لا يمكن اجتنابها من حقائق المجتمع.

ويصف باسترناك هذه الحقائق ـ وهي نفسها التي ذكرتها «Hannah Arendt هانا آرنديت» بأنها تسود المجتمع حين يحقق النظام الدكتاتوري الاستبدادي سيادته المطلقة وقوته الكاملة؛ ومثل ضحية الدولة الدكتاتورية، فان الانتحاري يساهم بشكل سلبي في شطب تاريخه الشخصي وفي حذف أعماله وذكرياته وكل حياته الداخلية، وباختصار ان الانتحاري يشطب كل العناصر التي تساعد في بنائه ككيان:

[إن معسكرات الاعتقال حين جعلت من الموت صفة بلا هوية (أي انها جعلت من المستحيل على السجين أن يعرف أن كان ميتاً أم لا زال حياً) قد أفرغت الموت من معناه كنهاية لحياة منجزة. وبكلمة أخرى انهم يسلبون المرء حتى موته ليثبتوا له بأنه لا يمتلك شيئاً ولا ينتمي لشيء على الاطلاق وأن موته في النهاية هو تأكيد على حقيقة أنه لم يوجد أصلاً].

وتبقى حالات الرعب هي نفسها التي تسم تلك الملايين

= واحدة في مخزنه الدوّار، ويضع كل من المتسابقين الفوهة على صدغه ويضغط على الزناد منتظراً أن يموت أو يكسب الرهان.

المبادة التي تحدثت عنها «آرنديت» كما تسم حالات «باسترناك» الانتحارية مُعبّراً عنها بقوله: «وتبقى الفوضى التي ما عاد الفن يزوّقها ويخفيها، راسخة غريبة، لا حراك فيها». الا أن الانتحاريين ما برحوا يحتفظون بخيط من الحرية، انهم يحتفظون بحرية أن يُنهوا حياتهم وقتما وأينما شاءوا. وهذا بحدّ ذاته عمل سياسي الى حدٍ ما، فهو بمثابة بادرة تحدٍ وادانة للنظام السياسي القائم... وهو ما فعله الطالب «جان بالاخ Palach» في برغ عام ١٩٦٩ حين قتل نفسه.

والانتحار، إضافة لذلك، يُعدّ إثباتاً لهويّة الفنان؛ فالفنان يُقيم حياته والحقائق التي يحملها إلى درجة تجعله لا يطيق عملية إفسادها والإساءة إيها إلى حدٍّ مطلق وتام.

وهكذا فإن الدولة الدكتاتورية تقدِّم لفنّانيها الانتحار كما لو أنه هديّة ثمينة ينبغي عليهم قبولها والقيام بها كآخر عمل فني يضفي الشرعية على جميع أعمالهم الفنية الأخرى. إن رفض باسترناك لعملية الإلغاء بهذه الطريقة هو جزء من أصالته وتفرّده وعبقريته الفذّة، ومثل ذلك فإن استمراره - في ما يشبه المعجزة السياسية في عصره - بكتابة قصائده وروايته استمرٌ كما هو كما لو أن جميع تلك القيم الشخصية والفردانية غير المحتمل وجودها في عصره لا زالت تحيا في أعماق ذاته وتقاوم لتظهر في سطوره وأغنياته. ومما لا شك فيه أن هذا الفهم وهذه القيم كلّفاه ثمناً باهظاً دفعه إلى العزلة والكآبة آلتي عاناها. ولكن آخرين قلائل حافظوا على نقائهم حتى النهاية مثلما فعل باسترناك. ولم ينجح جميع من مرّوا بمرحلة التلويث تلك أو جميع من خرجوا منها سالمين، أقول لم تنجح من هؤلاء وأولئك في تجسيد ذلك التخريب المطلق للطبيعة في أعمالهم وآثارهم... والتخريب المقصود هنا هو الصيغة العملية للنظام الدكتاتوري. وليس من الضروري أن يُعزى فشلهم إلى دعوى عدم محاولتهم بل بالعكس... فبالرغم من مئات المحاولات ظلّت معسكرات الاعتقال والرعب البوليسي مواضيع مستعصية على الفنّانين، لأن ما أصابهم فيها يفوق الخيال، وبذلك فقد صارت هذه المواضيع بمنأى عن الفن وعن كل تلك القيم الانسانية النبيلة التي يُبنى عليها الفن عادة.

هذا هو، إذن، الفن الدكتاتوري؛ إنه إلى حدٍّ بعيد فنّ المحاولات الانتحارية الناجمة بنفس القدر الذي يمكن أن نعتبر فيه الفن المتطرف في المحاولات الانتحارية الفاشلة. وفي الطرف الآخر من العالم ابتدأ الفنان «ساموبل بيكيت Beckett» عمله بموهبة ايرلندية خالصة بالكلمات... الكلمات... الكلمات وانتهى بخلق عالم سبق وأن سماه «كوليردج» بـ «الحياة في ملكوت الموت» وأبطاله في ذلك العالم يعيشون حياة مقفرة صمّاء وقد جُرّدوا من كل الصفات الشخصية ومن جميع الرغبات والأهواء والميول والممتلكات والمقتنيات وأخيراً من كل أمل. وكل ما تبقى لهم هو اللغة: فهم يلطفون جدب الوضع الحاضر الذي يعيشونه بابتهالات وأدعية وتعاويذ غامضة طقسيّة تعود لعصر كانت الأشياء فيه ما زالت تحدث وعواطفهم ما برحت تهتزّ وتتحرّك.

ان حياديّة (بيكيت) وتوقيته المضبوط الذي لا يخطىء قد نتج عنهاملهاة هي بالأحرى وليد شرعيّ لهذا الاحباط الكوني، إلا أن هذه الحقيقة في النهاية إنما تساعد على إتمام عملية الخراب والدمار وجعلها أكثر شمولية. وهذا العالم الحصين المنيع الذي يحيط «بيكيت» هو نتاج الأسلوب الذي اتبعه في تقليص احتمالات اللغة لأدنى مستويات الديمومة ورفضه التعامل مع الشكل الآخر للمسرحية وأعني المأساة وهو ينجح في خلق عالم نسيه الرب وأهمله كما قد تهجر الحياة نجماً انطفأ وهو يطير!! وللتعبير عن هذه الأخلاقية العدميّة الانتهائية يستخدم بيكيت أداة فنية متواضعة جداً تخلو من أيّة صنعة أو زخرف.

هنا يلتقي الفن الاستبداي بالفن المتطرّف. وحين يدعو (نورمان ميلر Mailer) الديمقراطية الاحصائية الحديثة السائدة في الغرب بأنها ديمقراطيات دكتاتورية فان ادعاءه هذا الا يتضمن القول بأن الفنان في هذه المجتمعات مقيّد ومحدّد ومحكوم بقسوة الظروف كما هو الحال في الأنظمة الدكتاتورية الاستبدادية... ان مثل هذا التضمين لا يطلقه أشدّ المتظلّمين في المجتمعات الغربية الحديثة، الا أن ادّعاءه يتضمّن ما معناه أن الديمقراطية والإعلام والأخلاقيات السائدة تنمو كل منها على حدة لدى الأفراد الذين قد يخلطونها معاً ليُسيئوا بذلك استعمال غرائزهم ورؤاهم الداخلية. ان هذا الفرد يدفع ما تعارفنا على تسميته بالروح ثمناً لراحته الاجتماعية - انه يُضحّي بولاءاته وبتفرّده وبطاقته السيكولوجية وبنفسه. أضف لهذه المسألة ذلك الاحساس المهيمن على الجميع بأن العنف يقف دائماً على حافة الادراك والبصيرة النافذة؛ وهكذا تصير الحروب المحلية والاضرابات والتظاهرات والاغتيالات السياسية مجرد نتف من الأخبار تمرُّ أمام أعيننا على شاشة التلفزيون دون اهتمام. وأخيراً أضف لكل ذلك، تلك المعرفة المحتجبة التي لا يمكن اجتنابها باحتمال قيام عمل عنف رئيسي كبير، وهو ما يُتعارف عليه بمصطلح «توازن الرعب». ان نتيجة كل هذا على الفرد الغربي هو قيام الدكتاتورية ليس كظاهرة سياسية تبرز على سطح الخارطة السياسية لبلد معين، وانما كحالة ذهنية تلازم الانسان وتتحكم في أفعاله. ويقول «مونتاني Montaigne»

[للمرض الشديد علاج شديد] وفي هذه الحالة كان العلاج ثورة فنية عميقة وجذرية كالثورات التي أعقبت قيام كولردج ووردزورث بطبع «القصائد الغنائية Lyrical Ballads» أو كما حدث بعد ظهور قصيدة اليوت «الأرض اليباب» هذه الثورة الجديدة تكمل الى حدٍ ما الثورة التي قادها الرومانتيكيون الأوائل بتأكيدهم أولوية الرؤية الذاتية للفرد. واعتبرت العفوية والتلقائية عقيدة مقبولة كمبدأ ولكن لا يمكن تطبيقها لأنها كمبدأ تطبيقيّ تنكر على المرء ما لا يمكن ان يُنكره على نفسه كمثل: ذكاء الفنان ـ وفهمه الواقعي للقيمة ـ والاستخدام العلمي لإلهاماته ـ اضافة الى الجهد الشاق الرتيب المملّ المطلوب في عملية الخلق.

ولطالما وازنت المعايير التي نادى بها «ماثيو أرنولد» و «فلوبير» و «هنري جيمس» و «اليوت» و «جويس» التطرف الذي جاءت به الحركة الرومانتيكية؛ هذه المعايير التي جسدت الفنان على انه خالق محايد بعيد يتفرّج على عمله الموضوعي المتكامل والقائم بذاته.

هذه المفاهيم «الأرنولدية» عملت كبديل للكلاسيكية، وساعدت في تحصين أحسن فناني القرن التاسع عشر والعشرين ضدّ الضعف والوهم والتفاهة الصرفة التي تأصّلت في معتقداتهم والتي كان منشأها الشقّة القائمة بين الشعور والذكاء، وهي الحالة التي أفسدت الرومانسية في مراحل انحطاطها بدءاً من «شيلي» وحتى «كينزبرغ» وبعكس هذا كله، ظهر بعد عصر آرنولد وما بعد اليوت، الفن الذي يسود عالمنا اليوم، حيث العمل الفني لا يمثل وحدة فنيّة مستقلة متكاملة تقف لوحدها ولها قوانينها الخاصة؛ وانما العمل الفني الحديث هو عبارة عن عملية تخصيب متبادل مستمر بين العمل الفني لوحده وبين ذات الفنان وحياته؛ أي أن وجود العمل الفني هو وجود مشروط طارىء ومؤقت، وهو يجسّد الطاقة والرغبات والأهواء والاضطرابات التي تصيب التجربة وتنتابها بأكثر التعابير شفافية لكي يخلق حالة مؤقتة من السكون والهدوء، ينتقل بعدها ـ أو يعود ـ إلى السيرة الذاتية للفنان. وكان أول من أشار الى هذه المسألة «كامو» في «أسطورة سيزيف» حين قال «ان حياة المرء انما تكتسب دلالاتها المحدّدة من موته» وهذه الأعمال تصطفي القبس الذي ينيرها من حياة المؤلف ذاتها، وفي لحظة الموت يصير تتابع أعماله محض مجموعة من الخيبات المتلاحقة. أما اذا احتوت كل هاتيك الخيبات نفس الرنين، فان الكاتب يكون قد نجح في اعادة تصوير حالته ـ أي يكون قد نجح في جعل الهواء يمتلىء بصدى السرّ العميق الذي يمتلكه.

وقد تبنى الشاعر الأمريكي «هايرن كاروث Carruth» هذا المفهوم وطبّقه ببلاغة جزلة على حالة الفن اليوم.

«ان الحياة بأصالتها هي عبارة عن تفسيرنا واعادة ترتيبنا للخبرة وقد رُتبت مجازياً. انها نتاج لأفعال تخيّلية متتابعة ـ انها عمل فنيّ بحدّ ذاته. وبالهداية يتحول العمل الفني بدوره الى حياة شريطة أن يبقى اميناً على جوهره الاختباري التجريبي. وهكذا ـ وخلال قرن واحد من الزمان انتقل الفنانون من حالة النقد «الآرنولدية» للحياة الى حالة الخلق الوجودية للحياة وكانت المكاسب والخسائر في هذه العملية كبيرة جداً.

وتجسدت أكبر خسارة في فقداننا لجزء كبير مما كنا نظن أننا نعرفه عن الفن. وأصبحنا نرى الآن كيف أن الفن بهذا الشكل هو أرضٌ لا محدودة، انه لا محدود لأنه حرٌ ولا مسؤول، لأنه الحياة في حدّ ذاتها. ونهاية الفن الوحيدة هي ذلك التوقف العرضي المفاجيء الذي يقع حين ينفجر القلب أو تنفجر الشمس. ومع ذلك ينبغي أن يحتفظ العمل الفني الفردي بقدر من الموضوعية، انه بعد كل شيء مسطور على ورقة أو مطبوع على لوحة. ولو تحدّثنا بطريقة عملية لتساءلنا ما هو الشيء اللامحدود؟ انه شظيّة، شظيّة اعتباطية، شظيّة تخلو من أيّ شكل جوهريّ داخلي، شظيّة مغمورة من كل الأبعاد بكل ما يكمن بعدها!! وهذا ما صار اليه فنّنا في العشرين سنة الأخيرة، اعتباطياً متشظّياً مفتوح النهايات، وهكذا يكون بناء أيّ عمل فني في ميدان الأدب، خطياً بدل أن يكون دائرياً، وفي الوقت نفسه فان معناه يحتفظ بامكانية المدّ والبسط عوضاً من أن يكون نهائياً قابلاً للانغلاق... أما مادته فتكون ـ في أيّ موضع لا على التعيين ـ شمولية بدلاً من أن تكون ترابطية... هذه على الأقل هي اتجاهات الفن حالياً. ولا داعي للقول انه تحسن يسجّل سيرة الفنان، فهذا أمر متعارف عليه: أنه حالة خلق ذاتية يقوم بها الفنان في خضمّ التجربة.

وهكذا، فان ما أنتجته القطيعة مع الكلاسيكية لم يكن شكلاً من أشكال الرومانسية يكتفي بالدفء والتسامح مع النفس ومع الغير بما يلائم وقائع تلك المرحلة... بل ان تلك القطيعة قد أنتجت فناً وجودياً متوتراً ومشدوداً مثل فن الأسلاف الكلاسيكيين. وان كان أقل تحديداً بما لا يقاس من فنهم. وهو يختلف عن فن الأسلاف في هذه المسألة نظراً لأنه يتعامل مع تلك الاضطرابات العنيفة (كمواضيع له) التي تحاشاها قبل مئة عام بقرف وتعفّف شديدين أسلافه من «الأوغسطيين» و «النيو كلاسيكيين».

فعلى سبيل المثال، نجد أن أية قصيدة لأليوت تبدو كامدة معتمة، تجمع الضوء في داخلها ولا تعكس للمشاهد الا صورة كمالها الذاتي التكويني. ونقيض ذلك يتجلى ـ على سبيل المثال أيضاً ـ في أية قصيدة «لروبرت لويل Lowell»

التي لا تقلّ عن قصائد اليوت احكاماً وتماسكاً في البناء، الا أنها شفافة يمكنك أن تنظر خلالها لترى المؤلف كما هو.

وبالطريقة نفسها يتناول «نورمان ميلر Mailer» في عمله «جيوش الظلام» مرحلة من التاريخ المعاصر يساهم هو نفسه في أحداثها «المسيرة الضخمة الى البنتاغون عام ١٩٦٧» ويقدّمها بأمانة الصحفي المخلص، بكل المهازل التي رافقتها وكل الاختلاط واللغط السياسي الذي لازمها، ومع ذلك ينجح المؤلف في الوقت نفسه بتحويلها الى سيناريو داخلي تتخذ من كافة الحقائق المتصارعة المتنافرة تناغماً حاداً ـ كما لو كانت انعكاسات تتجلى في العين الداخلية الغاضبة لوعي الفنان المتطوّر ـ وهكذا تحمل سياسات التجربة محل سياسات القوة.

ان أياً مما ذكرناه آنفاً لا يعفي الفنان من صعوبة الفن ـ وهو واحد من أسباب متعددة أخرى سببت الحزن لشعراء الاعتراف الذين اعقبوا «كينزبرغ».

بل على العكس من ذلك، فكلما ازدادت حدّة مجابهة الفنان مع اضطرابات التجربة تزايدت الضغوط على ذكائه وعلى تحكمه وعلى حذره وعظُمت وتزايدت مصادر الخيال التي ينبغي عليه أن ينهل منها كي لا يُضعف ويشوّه ويُزيّف ما يعرفه ولكن الذكاء المطلوب هنا يختلف جوهرياً عن مثيله المطلوب في الفن الكلاسيكي، فهو ذكاء شرطيّ حافز لا يستقر كما وصف د. هـ. لورنس شعره فقال:

«هذا الشعر لا نهاية له، وليس له ثباتٌ مُقنع، ان القناعة صفة تُرضي أولئك الذين يعشقون الثابت. لا شيء من ذلك فيه، إنه بارق كاللحظة، سريعٌ ومتواتر» ما هو مطلوب إذاً هو ذكاء فنّي يعمل بأقصى طاقته لينتج توازناً تجريبياً مرتجلاً متدفقاً للحياة نفسها عوضاً عن التناغمات الكلاسيكية المستقرة. ولكن بما أن توازناً مثل هذا يبقى دائماً خطراً غير مستقر، فان عملاً مثل هذا يتطلب قدراً كبيراً من المجازفة وبما أن الفنان يعرف في انتمائه لحقائق حياته الداخلية لدرجة يفقد فيها حتى الراحة، فان المجازفة تكون أعظم وأخطر.

في هذه النقطة بالذات يلتحم الفن «ما بعد الأرنولدي Post - Arnoldian - Art» بما دعوته في مكان آخر بـ «بُعد الموت الإعتباطي». إن الثورة الفنية التي اندلعت في الخمسة عشر عاماً الماضية قد وقعت كردّ فعل للدكتاتورية، كما تحدث عنها «ميلر Mailer» أي أن هذه الثورة ظهرت من نفس الجو الموبوء الذي نعيش فيه وليس بسبب حقائق أخرى غريبة عن مجتمعنا غريبة عن بلادنا، في عالم آخر غير عالمنا.

ان العدميّة، والنزعة لتدمير الذات ـ وهو ما تحدث عنه المحللون النفسيون بإفاضة ـ قد تجلت في نهاية الأمر على أنها انعكاس حيّ لعدمية الفن الذي يسود مجتمعاتنا. وبما أننا نعجز عن السيطرة على هذا العنف ظاهرياً، خارجياً أي؛ سياسياً، فان بمستطاعنا على الأقل أن نكبحه ونسيطر عليه، في داخل ذواتنا ـ أي فنياً. ان كلمة السرّ ومفتاح اللغز هي «السيطرة». ويكرس الشعراء «المتطرفون Extremist» أنفسهم للاستكشاف البسيكولوجي على الحافة الهشة الفاصلة بين ما هو محتمل ومقبول وما هو غير محتمل وغير مقبول؛ ولكنهم ـ بالقدر نفسه ـ يكرّسون أنفسهم للشفافية والدقة ولبعض المباشرة الحذرة في التعبير؛ وهم يشتركون في هذا مع المعايير العالية والصعبة التي جاء بها اليوت وباقي الأساتذة الكبار لفترة العشرينات، أكثر مما يتفقون مع السورياليين الذين ركزوا عناياتهم على الفطنة والغرابة واللاوعي. فمن الترابطات الذهنية الاعتباطية غير المتساوقة وغير المحدودة نجح السورياليون باختلاق فن هو بالأساس فن التصوير الطبيعي الخاص بهم، وبالمقارنة مع ذلك فان الفنانين المتطرفين قد كرسوا أنفسهم الى حالة أدنى من هذه الحالة، وهي الحالة التي تسبق ما سماه فرويد «مرحلة الحلم» وبكلمة أخرى انهم يتعاملون مع مفردات مادة الحلم؛ فالأحلام تشير من بعيد الى الأحزان ومشاعر الذنب والعدوانية، وبالاستعاضة عن ذلك يطمع الفنانون الى التعبير عن هذه المشاعر مباشرة وبشدة وبوعي كامل. وباختصار فان للمتطرفين صفات مشتركة تجمعهم بأنصار مدرسة التحليل النفسي أكثر من تلك التي تجمعهم بالسورياليين. وفي الشعر يُمثل أنصار هذا الأسلوب من الناطقين بالانكليزية كل من «روبرت لويل» و «جون بيريمان» و «تيد هيوز» و «سيلفيا بلاث» وجميعهم ذووعقلية واسعة ومعرفة عالية بالمتطلبات الشكلية وباحتمالاتها، وجميعهم يبدأون بأسلوب متّقد، حذر محترس، وكثيف التركيب ورثوه عن أليوت بالدرجة الأولى، ويمضون في بنائهم الشعري بسبل متعددة مختلفة ليصلوا الى شعر تصير فيه الوسائل ـ رغم ضرورتها ـ ثانوية قياساً بحالة داخلية طارئة تجعل هذه الوسائل ترفع دوماً بنفسها حتى تصل الحدود التي يُصبح بامكان الشعر فيها أن يحتمل هذه الحالة الطارئة كحالة دائمية. وهم يخوضون في هذا مسألة قدرية لا مفر منها، لأن كلاً منهم ينقذ شعره ـ عن دراية ومعرفة ـ من حافة الهاوية الشخصية التي يقف هو عليها. أما العمل الذي يسقط في هذه الهاوية فهو «دراسات ذاتية Life Studies» لـ «لوريل» الذي يتخلى فيه عن رمزية الرومان الكاثوليك المنمقة التي وسمت شعره لكي يواجه بأسلوب شفيف أكثر عفوية فوضاه الشخصية كانسان تتناوبه انهيارات عصبية بأوقات متزامنة، معتمداً بذلك منطقاً قريباً في الخلق والإبداع، مؤلفاً من مواهبه الطبيعية العظيمة مُتراكبة مع حاجة لا مرئية من قبل جمهوره. وقد يكون نوعاً

مـن نـفـاد الـصـبـر، ومـوظّـفـاً لأغـراضـه مـقـاييس جمالية صارمة لا تتدخل في حساباتها الاضطرابات والانفعالات النفسية التي تَسِمُ أيّ حياة لا يُجملها الفن. كلما تعمّق في كتاباته وازداد تأكيداً على العنصر الشخصي فيها عظمت مصداقية أعماله في نظر الجمهور. وبذلك نجح «لويل» في أن يحول ما هو شخصي وذاتي في الظاهر الى شعر يستقطب جميع تساؤلاتنا.

وبالطريقة نفسها ارتدّ «جون بيريمان» عن العالم الأدبي الذي طرقه في ديوانه «ناء للسيدة برادستريت» ليدخل في دائرة الخصوصية والذاتية المفعمة في ديوانه «أغاني الأحلام». هذه القصائد تبدأ بكشف شعري ملتو للأحزان وأفعال الشر، ونوبات الصُداع والألم التي تعقب أيام السكر، والصياحات التي تعقب نوبات الكآبة، وبالتدريج تتضح صورتها وتبين خطوطها لتتحول إلى نحيب شعري يدور حول انتحار الأب، ووفيات بعض الأصدقاء السابقة لأوانها، واليأس الإنتحاري الذي ينتاب الشاعر ذاته. ولطالما كان «بيريمان» شاعراً ذا طاقة خلّاقة تتسم بالعدوانية والعصبية ويأتي إحساسه بالحزن والخسارة ليضيف بعداً طارئاً لعمله، وليدفع بهذا العمل إلى خندق الإكتئاب والنحيب والشعور بالذنب والعداء والتكفير عن خطيئة مجهولة. ثم تنتهي رحلة العذاب هذه بأن يقبل الشاعر، وبشفافية تامة، فناءه ونهايته. وينتهي الشاعر بأن يسطر بقلمه مرثاته الذاتية.

وينتمي كل من «تيد هيوز» و«سيلفيا بلاث» الى جيل أصغر سناً من الشعراء، ومن هنا فقد بدأا عملهما في منطقة أكثر نأياً من أصقاع العدمية تلك.

وهكذا يكتب «هيوز» سلسلة قصائد عجيبة عن الحيوانات تمتلىء بتفاصيل حادّة وتحولات مفاجئة في بؤر الاهتمام، يُسقط فيها الشاعر بأسلوب شفيف أنواع العنف التي يتخيلها في نفسه على هذه المجموعة الضخمة من الحيوانات. وبالتدريج، وكما في حالة تلبّس شيطاني تبدأ الحيوانات بالتغلب عليه... وتتحول صورهُ الى مناجاة لا تعود فيها الجريمة صورة مموّهة ممسوخة، ويصبح فيها الشاعر وحشاً مفترساً يصب على الأحياء عنفه ويسقط في نفس الوقت فريسة لهذا العنف القاتل والقتيل في لحظة واحدة.

ويحذو «هيوز» حذو الشاعر اليوغسلافي «فاسكوبابا -Vasco Popa» فيمارس سيطرة صارمة على مخلوقاته المتوحشة باخضاعها لقواعد وأنظمة استبدادية مُطلقة كما يمارس الأطفال الاضطهاد على شخوص ألعابهم الذاتية؛ ولكنه يمضي أبعد من ذلك فينقل المطاردة الى الظلمة معتمداً أحادية في التفكير نادرة المثال. ويولد نتيجة لذلك «كرو Crow» - اللابطل في - اللاملحمة - والذي تصير رغبته في البقاء سمته المميزة. هذا القاتل الأنيق الذي لا يمكن كبحه والذي يطفو الى السطح سالماً في جميع الكوارث - تماماً مثل الأمل لا يمكن قتله. إلا أن «كرو» في الحقيقة لا يمكن قتله لأنه مخلوق بدون أمل أصلاً، ان له عيناً تشع ببريق الرغبة في التدمير، أما تشاؤمه فعنصر ثابت لا يضطرب أو يتذبذب.

وتتحرر باقي حيوانات «هيوز» من وحشيتها بنوع من الجمال الغريزي الذي يظهر في طباعها، أما «كرو» فهو الوحش الذي لا يتغير، الوحش الذي يمثل الموت غريزته النقية الوحيدة. أما عند «سيلفيا بلاث» فيصل الحافز التطرفي الى أقصى مدياته... لا بل يصل الى نهايته. ولنراجع باختصار تاريخها: ان عدم قناعتها بالأسلوب الأنيق المنمق لقصائدها الأولى، ليتزامن مع ظهور ديوان«لويل»«دراسات وافية». لقد أثبت «لويل» أنه من الممكن الغوص في كتابة تفاصيل هذه الأحداث دون السقوط في مطب كتابة «قصائد الإعترافات». وكان هذا العذر الذي تنتظره «سلفيا بلاث» هو مفتاح القمقم الذي أطلق الألم والأحزان التي تراكمت في نفسها منذ وفاة والدها المبكرة ابان طفولتها ومنذ محاولة الانتحار التي اجتازتها في العشرين من عمرها.

وفي خضم القصائد الجميلة التي تدفقت في الأشهر الأخيرة من حياتها اتخذت الشاعرة مثالاً لها في الخلاصة المنطقية التي وصل اليها «لويل» فاستكشفت بانتظام مساحات الغضب والذنب والرفض والحب والهدم والتدمير... وهي المساحات التي دفعتها في النهاية الى أن تنتزع حياتها بنفسها. والشاعرة في منهجها الشعري هذا تبدو كمن عقد العزم على أن يُعطي قصائده قيمة معنوية وحسية وشعرية ضخمة لا يوازيها الا تجربة بمستوى انتحار الشاعر نفسه. وبذلك فقد شحنت شعرها بثروة من التجديد وفيض من الابتكار وطاقة تهكمية عجز العديد من الشعراء على اضفائها على شعرهم ابان حياتهم.

وإذا كان طريق الشاعرة لا يبدو للمرء سالكاً أمامها، فقد أثبتت جدياً أنه سالك، وإن كان بأية حال طريقاً ذا ممر واحد سارت به الشاعرة حتى النهاية ليتسنى لها عند هذه النهاية أن تستدير وتقفل راجعة. ومع ذلك، فإن فعلها الإنتحاري كواقعة حسية حقيقية - تماماً مثل انتحار «بيريمان» ومثل انهيارات «لويل» ومثل شيزوفرينيا الرعب التي انتابت «هيوز» يبقى عارضاً طارئاً في عملها الفني. وهو لا يضيف لعملها شيئاً ولا يؤكد فيه شيئاً. لقد خاضت الشاعرة مجازفة كبيرة في تعاملها مع تلك المادة المتفجرة المتطايرة. ان القاسم المشترك الذي يجمع المتطرفين في الفن ليس هو الأسلوب بقدر ما هو الايمان بقيمة وضرورة المجازفة بحد ذاتها. وهم يتخذون بذلك موقفاً معتدلاً يتوسط بين موقف الجماليين القدامى

الذين يحاولون انكار هذه الحقيقة وموقف المحدثين الذين يبسطون هذه الحقيقة ويجردونها من محتواها الفكري ـ ان ما يميز الفن الحديث هو انه يُقبل على اقرار حقيقة «الفناء» وليس «الخلود» ويستخدم كل مصادر التخيلية وتكنيكاته ومهاراته لقبول هذه الحقيقة والتعود على التعامل معها كمسألة يومية تبقى تحتفظ بعنصر المفاجأة في ثناياها. وبمثل هذه المعتقدات يتسنى للفنان أن يُعمر ويعيش طويلاً مثل «ازرا باوند» و«روبرت فروست» لأنه يبقى محتفظاً من خلال عمله بمخيلة انتحارية حيوية.

ما أقوله باختصار هو: ان أفضل الفنانين المحدثين قد نجحوا في فعل ما ظنه الناجون من «هيروشيما» مستحيلاً. فقد نجح هؤلاء الفنانون من خلال عذاباتهم الخاصة في ابتكار لغة تُطمئن حاجات خنازير التجارب التي لا تعرف سبباً لموتها. ان هذا يبدو لي مبرراً وسبباً كافياً للمنزلة الرفيعة للفن في عصر أصبح فيه الفنانون أنفسهم أقل قناعة بقضيتهم لا بل حتى بوجودهم. ان عنصر الديمومة الباقي في حياتهم ينبع من أنهم يطرحون تشبيهاً للموت يمكن لجمهورهم أن يُشارك فيه. ولتحقيق ذلك لا بد للفنان أن يتحول الى كبش فداء فيحاول أن يجرب موته الحقيقي ليعرف تأثيره على نفسه وعلى أدواته الفنية وهي معادلة صعبة، وقد يطرح أحدهم اعتراضاً مفاده أن الفنون تدور حول أشياء أخرى عديدة: الجنس على سبيل المثال، والذي أصبحت الفنون تتعامل معه بتوسع لم يحدث مثله من قبل. ولكني أتساءل: أما عاد الجنس موضوعاً قديماً؟ لا بل انه صار من مواضيع المحافظين ولا داعي لمناقشته اليوم ما دام «فرويد» و«لورنس» قد حسما النقاش حوله لصالحهما في الربع الأول من هذا القرن.

ان المقاومة المعلنة حالياً هي مقاومة ذلك الفن الذي يُجبر جمهوره على تشخيص وقبول حقائق «الموت» وليس حقائق الحياة كما كان شائعاً... وهو أمر لن يتم حتى يتحسسه أفراد هذا الجمهور بنهايات أعصابهم. ان حقائق الموت تشمل العنف واللامعقول والعبث دون أي مبرر لكل منها ودون أن يجد مجتمعنا لنفسه مهرباً من أي منها.

كتب كامو في «ملاحظاته»

«ان الحرية الوحيدة الباقية هي في أن نتعايش مع الموت، بعد ذلك يصير كل شيء ممكناً».

مقاطع عن الحب والموت

خالد الخزرجي

إلى: خليل حاوي.. الشاعر الذي أطلق
النار على جنازة التاريخ احتجاجاً على الغزو الصهيوني لبيروت

١

لماذا
يغيّرنا الحزنُ.. ينحتُنا كلّ يومٍ
على بابهِ مومياءْ
ويسرقُ منا صبانا؟!
لماذا
نضيّعُ أعمارَنا في
خرافاتِ حبّ
ونسكنُ عصراً مُهانا؟!
لماذا
نحاولُ مُلْكاً
وتسلبُنا الحربُ
أحلى هوانا؟!
لماذا
نفتّشُ عن عِلّةٍ للوجودْ؟!
لماذا
نزخرفُ شكلَ القصائدْ؟!
ونبقى نلفُّ، ندورُ
على بعضنا
ونماطلْ؟!
لماذا
نصوغُ من الوهم آمالَنا
وأساطيرَنا الخارقاتْ؟!
لماذا
نفلسفُ حتى المقاعدْ؟
لماذا
نعاني التكلُّفَ حينَ نفكِّرُ،
أو نكتبُ الشّعْرَ،
يلبَسُنا الرُّعْبُ،
نقبعُ في الغرف المظلماتْ؟!
نَهابُ؟!.

ومِمَّ نهابْ؟!
من الزمن المصطلي بالحرابْ؟
من القتلِ؟
مِ الجوعِ،
نحن الضحايا، نمارسُ أوجاعَنا
وحدَنا..
ونجتَرُّ أحلامَنا..
ونبقى بلا أيّ طَعْمٍ
بلا أيّ لونٍ
بلا قَدَرٍ
أو عيونْ
تمرُّ الليالي حُبالي
فتحملنا، وتبعثرنا
بين شكٍّ
وبين يقينْ!
ـ لماذا يعذبنا الصبرُ والموعدُ ـ
ويفجؤنا بالفراقِ الغَدُ؟!
لماذا؟!..
لماذا؟!
لماذا؟!

٤

مقطع جانبي..

ـ هل عرفتَ إذنْ..
حين يختصرُ الموتُ أجسادَنا؟
كيف تأفلُ في مدن الصمتِ نجمتنا!
وتصير الدماءُ
نوافذَ مملكةٍ يشتهيها الفقراءُ!
أمْ نسيتَ بأنّ الحياةَ
لها طَعْمُ تفّاحةٍ
والفداءَ سبيلُ البقاءْ!.

العراق/ بغداد



«المرأة والنخلة»

هيام محمد

ابطأت سيارة الاجرة تدريجياً ثم توقفت بهدوء.. ظلت ساكنة تنتظر أن يقول شيئاً.. أمسكت بعينيه حين طلعتا من المرآة الامامية الصغيرة..

ـ هذه محطة القطار.. هل من خدمة أخرى؟

بوغتت!!

طبعاً هي المحطة.. تعرف ذلك.

ولكن...

ضغطت على الورقة الصغيرة المستكينة بين اصابعها ساخنة مثل جسد عصفور ينتفض بالحياة ثم فتحت الباب مدفوعة بقوة.. قوة مجهولة متدفقة مثل هبة ريح.

حين مدت ساقيها التصقت بهما العيون التي كانت تنبع من رصيف المحطة وتحوّم في الهواء ومن كل الجهات.

صوتها محتبس.. لم تكن واثقة من المكان.. تقف على حافة منزلق شديد الانحدار متشبثة بقدميها.. رسمت لها خطا للتحرك يبدأ بالمحطة وتمنت في الوقت نفسه حدوث معجزة وهي أن يحملها سائق السيارة مباشرة حيث مبتغاها دون احتمال عذابات انتظار أخرى.. فقد شربت من الانتظار حتى انتفخت وصارت مثل امرأة حامل فات ميعاد ولادتها مما جعل حياتها تنشطر إلى شطرين.. شطر تؤكده حقيقة حملها العلمية، وشطر تجوس فيه احلامها القلقة المبهمة.. وتمر الازمنة متتالية دون أن تفقدها املها في الطمأنينة.

اجتازت الباب الخارجي المقوس وهي تتعثر حتى بدت كأنها تتسلق تلّاً من رمال.

زمن المعجزات ولّى وتلاشت ابعاده المؤثرة وغابت مع الماضي السحيق.

ضجيج السفر واللقاءات الحنون الدافئة والوداع الباكي انفجر امامها مرة واحدة.

شعاعات الشمس البيضاء البراقة انعكست على وجهها مما جعله ملتمعاً مثل قطعة ماس نادرة... اعناق المارة تشرئب نحوها تلتقط ما يتناثر من نوره تكنزه في العيون عساه ينفعها أيام القحط.

تسمّرت قرب أول عربة وصكّ سمعها رنين الجرس:

فتحت الباب وهي مسمومة بتوهج ذكريات تحمل زرقة السم فوق شفتيها وتحت جفني عينيها...

ـ انتظريني!!

ترتجف وتتمتم بصوت خائر القوى:

أخيراً.. يظللني الامان وتعود لي سكينة، وهي..

ـ انتظرني.

وهل فعلت غير ذلك.. دفنت نفسي حيةً في تابوت انتظارك، أجوس الدروب وأنا اطارد الامنيات.. أحمل لهفتي المتوجعة واقفز حواجز الزمن الغادر التي تعترض طريقي كما يفعل حصان السباق تماماً.. أدفن عذابات البعاد في اعماقي، احنو عليها.. ارعاها واحبها واخاف عليها كما تفعل الأم الحنون مع طفلها الوحيد..

وتكتب لي:

- انتظريني!!

تمشت قليلاً وسط صخب الاخرين.. وحشة الحياة لم تعد باردة مثل ليالي الشتاء.. سخنت الرسالة بين اصابعها فتسربت الحرارة إلى جسدها وشعرت بلذة... الحياة تستنهض قواها الخائرة..

رسمت لها خطاً منظماً يبتدىء بمحطة القطار وإلّا فستنتظره في الساحة العامة التي تتوقف عندها السيارات القادمة من المدن البعيدة، وأن لم تلتق به فستبيت في قاعة المطار.. حتماً سيعاودها الاحساس المؤمل للطمأنينة والآمان..

شربت من كلمات الرسالة فاختفت تشققات الجفاف عن وجهها.. احتضنت اللحظة الساطعة وحزمت من ضوئها حزمة رائعة زرعتها وسط بيتها فغمرته بالنور.

استيقظت منذ انبلاج الفجر وقبل أن يستيقظ الصباح.. العصافير انطلقت مزقزقة حالما طالعتها، فتطلعت بدورها إلى حروف الكلمات الموشومة داخل قلبها وتنفست بارتياح..

- انتظريني!!..

محطة القطار تشرّع ابوابها وقد غصّت بخليط عجيب من البشر..

وحيدة كانت تقطع بلاطات الرصيف، لكنها وحدة عذبة.. ممتلئة...

اطلت بعينيها على عربات القطار المتوقف، لكنه تعجّل الانطلاق وانسّل بعيداً كأنه خاف من لهفتها الموجعة وغير المكبوتة.. خاف من احتمال امساكها لأي وجه من وجوه ركابه.

تعرقت اصابعها وهي تعتصر الرسالة ثم جفت.. مساحات جلدها تشرب العرق بعد فرزه مباشرة.

حرارة الشمس ربيعية باردة.. توقفت مسترخية تستقبل نسمات الهواء.. حين شعرت بقليل من تعب توجهت نحو نخلة قريبة واستندت إلى جذعها...

سعفاتها تتمايل وترسم ظلالاً متقاطعة تراوح بين قدميها وتعكس خطوطاً فوق الأرض.. شمت رائحة الاجساد المسرعة وهي تمر قريبة منها.. بعضهم كان يدنو حتى يلامس ذراعها المتدلية جنبها ويحتك بها فيصدر صوتاً خفيفاً كالهسيس.

مرّ الزمن وجذع النخلة يسند ظهرها بحنان قوي مثل كتفين عريضتين... خلف النخلة مباشرة يقبع ماضيها بحلاوة أيامه تتوهج فيه اجمل الذكريات، تسطع قوية متألقة.. تناغيها بصوت عذب ساحر وتدغدغ شفتين فتبتسم متأوهة.. ثم تنطفىء فينكمش وجهها ويعتصر الاسى قلبها.

شيء ضعيف يتململ ويقرصها داخل معدتها.. لم تأكل منذ الامس.. صامت دون نذر.. دون رمضان.. حلقها تيبّس واستحال قطعة من خشب...

وحده قلبها ظلّ مرتوياً.. الكلمات الموشومة على غشائه الداخلي تزقّه فتشبعه وترويه..

وقفت تتفحص الوجوه دون أن تخفي احاسيسها.. فرحة وخائفة كانت احاسيسها..

خوفها كان متشبثاً داخل اعماقها.. لم يكن شعوراً خارجياً مثل قشرة أو مثل ثوب تخلعه متى شعرت بعدم حاجتها إليه...

خوفها أن تتوقف القاطرت، وتتعطل العربات وتُغلق المطارات قبل أن يتم لقاؤها.

احاسيسها المتضاربة كانت ترتعش وتتماوج على بشرة وجهها فتبدو امرأة متوحدة مريضة ليس من دواء يشفي لها آلامها.

غيّرت الشمس موقعها وتسلطت عمودية فوق رأسها فاشتد الحر، كذا فعلت اوجاع معدتها.. التصقت بكتفي نخلتها العريضتين وشعرت بالفة قوية تشدها إليها فقد مضى الزمن الطويل وهما مستندتان لبعضهما...

النخلة تنحني أكثر، تهب علاقتها المزيد من الحميمية، تتمايل سعفاتها ملتمّة مع بعضها كما يفعل الصغار عند حلول الظلام ثم تسقط وتلامس شعرها.. لكن الشمس سرعان ما تملّ وقفتها فتنسحب بعيداً تجرجر معها ضياء اشعتها وقوة حرارتها...

ما أن ترى الرياح ما حدث حتى تزحف قوية مكتسحة..

رفعت عينيها نحو السماء.. رأت طائراً كبيراً خرافياً بحجمه ينشر جناحيه فتأفل الشمس ويغمر نورها الساطع.. لا يبقى منه سوى تموجات وردية اللون شاحبة تلتمع بوهن فوق ريشه الأبيض النظيف تعطيه شكل طائر جريح... اضطربت السحب البيضاء المتناثرة بعد أن بوغتت بالطائر ففرت بعيداً.

تعلقت بعيني الطائر المتسعتين ففوجئت بهما غائمتين مذعورتين...

فَهِمَ بعد فوات الأوان أنه كان يطير وحيداً وسط فراغ...

اضطربت وهي تراقب الكثيرين الذين هرعوا إلى عربات القطار يحتمون من خوفهم...

حتى العصافير الصغيرة استوحشت ورحلت تبحث عن آمانها.. هي وحدها ظلت مسمّرة حتى علّمت الأرض بشكل قدميها.. طال وقوفها وتسرّب الخوف من فشل جديد إلى جسدها فاثقله.. خسفت قدماها موضعيهما وتصلبتا مثل قدمي تمثال..

رفعت عينيها إلى النخلة فلسعتاها وشعرت برغبة بالبكاء... كانت حين ترفع رأسها للنخلة تجد خيطاناً من المشاعر الحيّة يمتد بينهما، تلقمه احاسيس صادقة لرفقة الزمن الطويل، احاسيس غير مرئية لكن متجددة فيشتد ذلك الخيط قوة...

أما الآن فلم يعد رفع رأسها للأعلى بالأمر السهل.. الوهن يتسلل إلى جسدها بطيئاً، لكن دون توقف، يغترف من دمائها ليحتل عروقها يمنع بذلك الحياة من استكشاف الحقيقة.

ما الذي سأمتلكه لحظة اعترافي بالفشل أكثر مما امتلكه الآن. . لكنني سابقى بانتظاره.

المسافرون تلاشوا. . عشرات من القاطرات الضخمة تعمل على تحذيرهم بالعويل الذي تطلقه في آذانهم ثم تبتلعهم. . ضحايا جدد للانتظار تُرقّن هوياتهم في اقل من لحظة، ذبلت عيناها مع اختفاء آخر شعاع للشمس. . نفذ الظلام عبر جزيئات الهواء فغمره وكساه بالسواد. .

لم يعد للضجة صوت. . السكوت وحده يلغو حولها. . قلة من الرجال كانوا يمرقون متعبين، بنظرات كئيبة واكتاف متهدلة يجوسون مكان وقوفها متربصين مثل لصوص. .

الغموض يلف المكان. . تمنت أن تظل شامخة لكن النخلة هي التي خذلتها. . .

شاخت بعد أن ناء جذعها بحمل السنوات فاندفعت باتجاهها واجبرتها على احناء ظهرها مثل امرأة عجوز.

الطيور الصغيرة تفرح بالضوء. . تغمر رؤوسها المدورة في اقداح الماء المترعة وتستحم. . اراقبها منتشية بالذكرى، لكن ومضة الذكريات سرعان ما تنطفىء فيزداد شعوري بالعطش والجوع. . أيّ شيء ابحث عنه وسط الغموض الذي يكتنف متاهتي؟. .

اصارع وحيدة من أجل راحة البال في زمن لا يأبه إلاّ بالمسرّات.

ارتجفت اصابع كفيها. . اعتراها ذهول بائس وهي تجدها غير قادرة على تقديم العون.

ساعة المحطة تعلن تأخر الوقت. . عامل التنظيف يتثاءب متلفعاً بعتمة الليل المكثفة يكدّس بمكنسته ما خلفه المارون عبر ما مضى من أزمنة. . .

صرخ نعساً حين اصطدمت مكنسته بقدميّ المرأة. . . ركض زميل له لم يكن بعيداً والتّفا حولها. . امرأة تغفو وهي واقفة مستندة إلى جذع نخلة المحطة.

صعقا واقشعر بدناهما. . اقتربا يتفحصانها ثم ارتدا مبهوتين. . .

كانت عجوزاً غائمة الملامح. . يسكن وجهها حزن كثيف. . التجاعيد العميقة محفورة عليه بفوضى كأن طفلاً عبث به قبل أن ينام. . البرد يصبغه بالزرقة فيبدو مثل وجوه النساء الميتات. . تنبع منه رائحة سنوات طويلة موغلة في الماضي السحيق، سنوات مريرة محاصرة بالآلام. . .

تفرس احدهما بوجه الآخر ثم بساقيها النحيلتين المقوستين. . .

واستدارا ليواصلا عملهما وهما يصغيان لصوت الريح.

بغداد

الحمد للحجر الفلسطيني

محمود علي السعيد

هجست قرنفلةٌ في سماءِ فلسطينَ
باللونِ والشكلِ
استفاق المدى مطراً
دمويّ الخطى
فاحت خطوطُ الشفقْ
حجرٌ شكّل اللوحة المرتجاةَ
في مهرجانِ الأحبةِ
فارسَ العصرِ
دعني أقبّل ساعداً
أطلق الشمسِ في الريحِ
استوت فاكهةً
غصَّ فيها السؤالُ الجديدُ
وضجَّ العبقْ
إلى أينَ تمضي الجموعُ المسجاةُ
بالعلمِ الفلسطينيِّ
جرحى المشافي
وقد سجَّل القنصُ فيها
نزيفَ الأنابيبِ
انبرى قاسمُ الحربِ والسلمِ
إلى أين تمشي فلسطين
عشق الذين استفاقوا
على زرقةِ البحرِ
في شاطىءٍ خضبتهُ القواربُ
حيفا
أعانقُ فيكِ مساءَ المشاويرِ
على خطِ قلبِ النوارسِ
والعاشقانِ
سلامٌ من صبا. . . . . .

كلُّ الرجالِ الذين أشاروا
إلى جرحِ ذاكَ الصباحِ الجميلِ
وأعينهم شطَّ فيها المدى
يقولونَ:
الحمدُ للحجرِ الذي ناسَ بين شطرينِ
شطر الحقيقةِ
وشطر الرؤى
ألا يا أيّها الحجرُ الذي
أعشقُ الرميةَ المشتهاةَ
على منكبيكَ
تراءَ على المسرحِ الأمميِّ
زماناً، مكاناً
أقولُ:
زمانَ فلسطينَ، مكانَ فلسطينَ
خريطةَ أن يورقَ النبضُ فينا
فضاءً تحجُ إليهِ القوافلُ
تغطُ بمحبرةِ القلبِ أقلامها
وتكتبُ
كانت فلسطينُ
وتبقى فلسطينُ
وسوفَ وسوفَ
اتعظ يا سليلَ الحجارةِ
لا . . . لا . . .
فلسطينُ أنتِ الزفافُ الأخيرُ
إذا مسَّ قلبَ الجهات الغرامُ
وقد طرزت خضرةُ الشمسِ
وجه الأنا
فلسطينُ كلُ المُنى

ندوة مع النقاد
حول «رامة والتنين»(*)

اشترك في الندوة:

الأستاذ بدر الديب.

الدكتور صبري حافظ.

الأستاذ كمال ممدوح حمدي.

والمؤلف: ادوار الخراط.

كمال ممدوح حمدي: إن ادوار الخراط، ومنذ مجموعته الأولى «حيطان عالية» عام ١٩٥٨، قد طرح نفسه في الواقع الأدبي كصوت متميز فريد، لا يدور في فلك الرؤى السائدة والانجازات المألوفة، ولا ينضوي تحت رايات الأقصوصة المصرية التقليدية بتياراتها المعروفة حتى ذلك الوقت، وإنما يحاول ارتياد أرض جديدة واكتشاف عوالم بكر.

وواصل ادوار الخراط في مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» عام ١٩٧٢ مغامرته مع التجديد والتطور فما استنام فيها إلى دعة انجازاته السابقة وقد باركها النقاد وأطرتها أكثر الأصوات عمقاً ورهافة في الحياة الأدبية، بل واصل اكتشافاته مع اللغة ومغامراته مع الشكل الفني ومحاولاته الدائبة لاستكناه أبعاد اللغز الانساني المحيّر.

وقد صحبته طوال رحلة البحث والاكتشاف دائماً، كما يلحظ الناقد والأديب بدر الديب في دراسته عن «في الشوارع»(1): «قدرة نهائية على اجتياب المعنى الميتافيزيقي الذي تجرؤ عليه أعماله دون أن تغادر أرض الواقع التفصيلي، وممارسة للرمز لا تسف به بل ترفعه إلى ممارسة حية مستمرة تتماسك فيها عناصر الرمز نفسه مع عناصر التجربة الحية المباشرة ودون أن يتساهل الفنان مع قواعده الفنية العامة أو أن تهتز أركان جملته أو تفلت منه الجمل والتعبيرات في ذلك التحليل المعروف الذي نعرفه فيما يسمى بالقصص الرمزي».

ولما بدا مع الستينات والسبعينات أن رؤى ادوار الخرّاط الجديدة وكشوفه الفنية والمضمونية قد تحولت إلى حساسية أدبية جديدة، لم يكتف بدور الريادة وأبى أن يكرر نفسه، فواصل رحلته مع التجديد تاركاً الموقع الأدبي الذي اكتشفه بعد أن التفتت إليه أصوات أدبية كثيرة. وبدأ يجوب وحده مواقع جديدة أخرى.

وقد أخذته مغامرته الفنية والتعبيرية هذه المرة إلى أرض الرواية. وكانت روايته الجديدة: «رامة والتنين» التي نخصص هذه الندوة للتعرف على بعض ما تطرحه من رؤى وقضايا.

«ورامة والتنين» رواية جديدة بالفعل، بمعنى أنها تجربة روائية جديدة على الرواية المصرية. ومن هنا فان جدة التجربة تطرح علينا ضرورة البحث عن أسلوب جديد لتناولها.

فليس باستطاعتنا أن نطلب من الكاتب برغم حضوره معنا أن يقدم لنا تلخيصاً لها، لأن مجرد هذا الطلب في حد ذاته ينطوي على اهانة للرواية وعلى تسليم ضمني بأننا لم نفهم بعد الأبعاد الحقيقية لهذه التجربة الفنية.

(*) بمناسبة صدور طبعة جديدة من الرواية عن دار الآداب.

(١) مجلة الآداب البيروتية مايو ١٩٧٥، دراسة عن إحدى قصص «ساعات الكبرياء».

إنها رواية لا تلخص أو بالأحرى يصعب تلخيصها. إنها ليست رواية حبكة متقنة ولا هي رواية مسح تاريخي واجتماعي لمرحلة معينة، وإن انطوت على حبكة متقنة بالفعل وقدمت رؤاها ذات البصيرة النافذة عن مرحلة محددة من تاريخ مصر.

ولكنها رواية تنداح فيها الحبكة والرؤية الفنية لمواقع محددة في نسيج كثيف غني من التفاصيل الروائية والايماءات الشعرية والاستبطانات الشعورية والجزئيات الحياتية لتجربة انسانية شديدة الخصوبة والتعقيد، تندمج وتتفاعل فيها كل هذه الجزئيات والايماءات، لتقدم لنا نوعاً جديداً من روايات «الرحلة» أو روايات «البحث».

والرحلة هنا ليست رحلة في العالم بقدر ما هي رحلة في النفس. وليس البحث فيها عن انسان ضائع وإنما هو بحث عن قيمة الحياة التي لا نقبض أبداً على جوهرها، وبحث عن اجابة لتساؤلات مستعصية لا نحصل أبداً على جواب شاف لها، وبحث عن التواصل الانساني الذي لا نفلح أبداً في تحقيقه كاملاً وخالصاً ومقنعاً. وهي أيضاً رحلة البطل مع الحب، مع رامة، ومحاولته أن يقتل التنين الذي يشير إليه العنوان.

لكن ترى هل قتل التنين؟ أم أن التنين، كما تقول أبيات الحلاج في نهاية الرواية، هو الذي أجهز عليه؟.

هذا هو السؤال الذي نطرحه على ضيفي هذه الحلقة: «مع النقاد»: «الأديب الفنان بدر الديب والناقد الأستاذ الدكتور صبري حافظ وعلى الكاتب نفسه الأديب ادوار الخراط ناقداً لنفسه إذا شاء.

د. صبري حافظ: في البداية أحب أن أتفق مع الأستاذ كمال ممدوح حمدي في تصوره للرواية أنها رحلة بحث. الرواية في هذا التصور، باعتبارها رحلة بحث، بحث عن النفس، بحث عن المعنى، بحث عن القيم الكثيرة التي تطرحها، تنطوي على مجموعة من الرؤى ومن التصورات للقضايا التي تتناولها. وهي تبدو كأنها رحلة، أو كأننا أمام أسطورة أوزيريّة معكوسة يبحث فيها أوزيريس عن أجزاء ايزيس، ويحاول أن يجمع لها صورة هي الصورة التي تقدمها الرواية للشخصية الرئيسية: رامة. يحاول ميخائيل وهو بطل هذه الرواية تجميع أجزاء هذه الصورة في خلال هذا العمل كله.

الرواية تبدأ كلها مرويةً بعد أن تمت معظم الأحداث، مروية ومضافاً إليها بُعد آخر هو بُعد التأمل، بُعد التفكير في هذه التجربة، بُعد الأسى واللوعة أيضاً لأن هذه التجربة لم تحقق ما هدف البطل إلى تحقيقه من خلالها.

والرواية من أولى جزئياتها قائمة على مجموعة من الجزئيات أو الفصول المتكاملة التي تشكل مع بعضها البعض كل الرواية، كل فصل من هذه الفصول هو تجربة فنية وتجربة شعرية في الوقت نفسه، متكاملة، وبالرغم من ذلك فهي جزء من العمل المتكامل الكلي الذي يحاول من خلاله ميخائيل أن يستبطن مع نفسه، ومعنا بالتالي، هذه التجربة.

تبدأ الرواية في تصوري من نهايتها تقريباً، بعد أن اكتملت التجربة كلها، بعد أن عاش ميخائيل هذه التجربة التي تقدم رحلته مع نفسه، رحلته مع الحياة، رحلته مع تصوراته المختلفة ومحاولته للتعرف على رامة.

الرواية إذن تنطوي على محاولته للتعرف على ذاته ولتحقيق هذه الذات في الوقت نفسه، وتنطوي أيضاً على محاولته لفهم مصر بصورتها الكاملة، ولفهم العالم الذي يعيش فيه. ومصر هنا هي الواقع المباشر الذي تدور فيه الرواية. مصر في السبعينيات، فاننا إذا حاولنا أن نؤقت تجربة حب ميخائيل لرامة بدا لنا أن هذه التجربة تستغرق الفترة من ١٩٧١ إلى ١٩٧٧. فهذا إذن، في تصوري، هو الإطار الزمني الذي دارت فيه التجربة.

إن الاطار الزمني الذي كون بطلي التجربة يبدأ من الأربعينيات وتدخل فيه كل العناصر المهمة أو الدالة في تكوين المثقف المصري على وجه التحديد، فلا أستطيع أن أقول «المواطن» المصري العريض وإنما أقول «المثقف» المصري الذي عاش فترة التكوين في الأربعينيات، وعاش في السبعينيات التجربة الخصبة، تجربة حبه مع رامة.

ورغم أن رامة شخصية محددة، ونمط انساني محدد ـ فهي من الشرقية أصلاً وتنتمي إلى عائلة ميسورة إلى حد ما، وأبوها ضابط طيار أو ما يشبه ذلك، وتنحدر من أصول أسبانية، وتزوجت مرتين، وتعمل في مصلحة الآثار، إلى آخره ـ إلا أنها أكثر من ذلك بكثير جداً. وهو ما يجعل تلخيص الرواية مستحيلاً. فالمقصود ليست هذه «الرامة»، وإنما «الرامات» المتعددات اللاتي يتخايلن دائماً وراء وجه هذه الرامة الحقيقية: المرأة، الحبيبة، الأم، الأخت، العشيقة، المرأة بكل أدوارها المختلفة.

ومحاولة استكناه هذه العلاقة تكاد تكون، كما تطرحها الرواية، هي جوهر الحياة نفسها: العلاقة بين الرجل والمرأة، العلاقة التي لا تتحقق فيها قمة الوصال الانساني فقط، بل يتحقق فيها وصال ينطوي على مستويات متعددة، من المستويات الروحية والفكرية حتى المستويات الفيزيقية والعضوية، ولكنها تنطوي على محاولة الانسان أن يحقق ذاته،

أن يفهم عالمه، أن يكون في التحليل النهائي جديراً بالحياة كانسان في هذا العالم.

وفي الوقت نفسه نجد وراء ذلك كل الدلالات الرمزية المتعددة التي تطرحها «رامة»، إذا تصورنا أن الرواية هي أساساً رواية ميخائيل وليست رواية رامة. وهي إحدى الأفكار التي أرجو أن نناقشها: **هل الرواية هي رواية رامة والتنين، أم هي رواية ميخائيل والتنين؟** هل هي محاولة ميخائيل للبحث عن نفسه؟ وبالتالي فان رامة هذه ليست مجرد رامة الحقيقية؟.

ذلك أننا لا نعرف أية شخصية من الشخصيات الأخرى إلاّ من خلال ميخائيل، وجميع الشخصيات في الرواية مقدمة من خلال ميخائيل. الرؤية كلها محكية من خلال ميخائيل بالرغم من الاستعمالات البارعة لأساليب القص المختلفة: سواء كان ذلك بضمير الغائب أو بالضمير الأول أو بالضمير الثاني إلى آخر استعمال الضمائر المختلفة، أو كان باستخدام كل أساليب القص المتعددة، وبالرغم من هذا فان كل الرواية محكية من خلال ميخائيل.

وبالتالي يمكن أن نطرح هذا السؤال: **هل رامة هذه رامة حقيقية موجودة؟ أم هي رامة يخلقها ميخائيل من هواه في حب مصر، من رؤاه الشعرية، من رؤاه الصوفية المتعددة، من كل تاريخه الطويل، من كل الأساطير المتعددة التي عرفها، من ثقافته المختلفة الجوانب؟**

ومن ثم فاننا نجد في الرواية دائماً تكنيك الحوار بين اللحظة الحاضرة، واللحظة التي تصوَّر أنها كان يجب أن تكون، واللحظة التي وقعت في خارج هذين التصورين: تصوُّره عما كان يجب أن يكون، عما أراد هو أن يكون، عما تصوَّر أنه كان، وعما كان بالفعل. لذلك فهو يستعمل كثيراً جداً عبارات مثل: «هذا حدث»، و«هذا لم يحدث»، و«وهذا ما قلت»، و«لكني لم أقل ذلك»، و«كان قد قال» و«لكنه لم يقل» و«لكنه كان يمكن أن يقول» وما إلى ذلك.

كما يستعمل أزمنة كثيرة في تحديد زمن الفعل. وعندما نأتي إلى الحديث عن اللغة يتدرج من «لم يكن قد قال».. «لم يقل».. «لا تقال».. «لا يمكن أن تقال».. أي كل المستويات المختلفة لعمليات القول التي هي عمليات تصور، التي هي عمليات تفكير، التي هي مستويات رؤية في الوقت نفسه.

بدر الديب: «ورأى نفسه يستعمل صوتها».

د. صبري حافظ: نعم، قال ذلك في بعض الأحيان أيضاً. أي أنه يستخدم كل «الروايات» المتداخلة في بعضها: الرواية التي لم تُقل، الرواية التي قيلت بالفعل، والرواية التي لا يمكن أن تقال، والرواية التي كان يمكن أن تقال للحدث الواحد، نجدها موزعة في عدة جزئيات وفي عدة فصول.

ونحن نظل، مثلاً، لغاية الفصل السابع، حتى نبدأ نعرف كيف بدأت هذه العلاقة بينها، أما من أول الفصل الأول حتى الفصل السابع فهي أجزاء مما حدث بعد انهيار هذه العلاقة، أو العلاقة كما تُرَى بعد نهايتها، ثم تبدأ العلاقة خارج لحظة النهاية، مقدمة لأول مرة، في تصوري، في الفصل الذي عنوانه «ايزيس في أرض غريبة» عندما بدأت التجربة. ولذلك تتغير اللغة في هذا الفصل، ويتغير فيه تكنيك «التمثيل» و«العرض». وتبدأ عملية السرد القصصيّ نفسه بطريقة تخرج عن إطار السرد الشعري الذي يصل في بعض الأحيان إلى حد الاسراف قليلاً في الكتابة الشعرية، وخاصة في الأجزاء التي يلعب فيها أحياناً بحرف الحاء والتي يلعب فيها بحرف الميم. والأستاذ بدر الديب هو الذي بدأ اللعب بحرف الحاء في كتابه «الحاء».. قديماً.

بدر الديب: انني متردد جداً في الحديث عن «رامة والتنين»، في غاية التردد.

إنني أعتبر هذا العمل من الأعمال الفريدة في أدبنا العربي، والتي ستظل فريدة لأمد طويل. ومن الصعب جداً أن نستخدم معها الأساليب أو حتى الأوصاف العادية التي نستخدمها للرواية. ليس ذلك لأنها ليست رواية. هي رواية، ومسلية أيضاً، ومثيرة، إنما الشيء الفريد هو، في اعتقادي، مباشرة، أنها تفرض نفسها على القارىء ـ ولا أريد أن أقول الناقد لأنني أعتقد أنها ستأخذ وقتاً أطول إلى أن نستطيع فعلاً أن نقول فيها كلمة نقدية.

قرأت الرواية على الأقل خمس مرات. وأعتقد أنها تحتاج إلى قراءات من هذا النوع وإلى أدب في قراءتها.

وأريد أن أستخدم كلام «الكتاب» كثيراً ـ لا أريد أن أقول ببساطة «الرواية» ـ وأرجو أن تتاح لنا فرصة في هذه الندوة أن نقرأ جزءاً أو أجزاء منها.

عندي في البداية شعوران، احساسان، وأنا أريد أن أبدأ.

وأنا أقرأ، أحس كأنني أقلب بيدي كنزاً كبيراً مليئاً بالجواهر المُصاغة وأنني أريد أن أريها للناس قطعة قطعة.

أي أن أمسك قطعة قطعة وأريها، حتى يستطيع القارىء، أو القارىء الآخر، وهو يقرأ معي، أن يرى الجوهر المصنوع منه نسيج الرواية، أن يرى الصنعة نفسها، أن يرى الصورة التي صُنعت لكي ينعكس عليها الواقع.

هناك احساس آخر، وأرجو أيضاً أن يصاحب القارىء ـ

وهو بداية **الأدب** في قراءة الرواية ـ انني في المرات الخمس التي قرأتها فيها كأنني أمام «ألبوم» مكون من أربعة عشر وجهاً، أي سبع اسطوانات، وأربعة عشر وجهاً، وأن السمع الحقيقي هو معرفة أنها وجه واحد مستطيل.

هذه بداية من ألف بداية يمكن أن نبدأ بها الحديث عن «رامة».

أولاً: الاسم: «رامة» لا دلالة له إلا أنه يكاد يكون في اعتباري اسماً ابتكره العاشق لمعشوقته، وأنه مصنوع، مصنوع من المَعَزَّة، أي بنوع من المَعَزَّة الصوتية سُميت «رامة» ليس «راما»، فلا ينبغي أن يكون هناك خلط بينها وبين المعنى، أو الاله الهندي.

في الأحيان الكثيرة التي يتكلم فيها ميخائيل، وهو العاشق ـ فهي قصة حب أساساً ـ يقول عنها إنها «قصة حب رثة متكررة»، هذا من تسمياته، لأنه عاشها طبيعية وعادية.

هي في نظري أيضاً قصيدة تكاد تكون كوزمولوجية، كونية، للماء الملح. الماء الملح يصحبها في كل عناصرها وفي كل تجاربها.

هي أيضاً ـ وأنا أستخدم كلماته ـ «أنين صلاة للجسد». و «رُقْيَة مستحيلة». و «كهانة للرحم المعبود.. أصل كل شيء ومصيره».

من البدايات الأخرى التي أحب أن أبدأ بها ـ وأنا أحاول أن أبدأ ـ **انها دعوة، في الأدب العربي، لأول مرة في نظري، لاستخدام أسلوب يبلغ حداً من «الموضوعية» التي تكاد تكون مطلقة، في الوصف.**

هي من الناحية الروحية مغامرة، مغامرة مستحيلة، أو مغامرة مستميتة لصناعة المستحيل. هذا المستحيل الذي يمكن أن نجد أنه هو اندماج شخصين.

كما يمكن أن نجد أنه حل مشكلة أيهما أَوْلَى بالانسان أن يبحث عنه: الكمال.. أم التكامل.

هي في الوقت نفسه محاولة أيضاً فريدة في أدبنا لا أعرف لها مثيلاً، وأرجو أن يُغفر لي إذا كنت مخطئاً، لمزج أساطير الفرعونية واليونانية والرومانية مع ايمان القبطية ونُسْكها.

هي كل هذا، ولهذا يصعب حقيقة البداية.

هي أيضاً ـ من نص كلام الرواية ـ «كائن واحد ومتعدد في وقت واحد معاً».

وتبقى بعد ذلك ـ وأنا أقرأ من «رامة» ـ مليئة «بالقلق الشائع غير المحدد والتعويق والفشل في الوصول، والسعي إلى التجاوز، والتسامح، والسقوط في حُفَر نصف الصمت وأنصاف الكلمات وتحميل النظرة والايماءة بأثقال لا تطاق».

ومن الغريب في هذا الكتاب أنه على الرغم من صعوبة الأسلوب أو ما يسمى التكنيك إلا أنه «موعيّ» به، في تمام الوعي، بوعي يكاد أن يكون «مصاغاً».

الرواية فيها «واقعية حسية صريحة مباشرة».. «وليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا ايحاءات أخرى..»، من نص كلامه.

سنختلف كثيراً على معنى الشاعرية هنا، وهذه هي إحدى قيم الكتاب.

ومع ذلك، فإنك في كل هذه البدايات، إذا أردت أن تدفعها وأن تتابعها وأن تشرحها، تحس أنك كما يقول ميخائيل أيضاً: «قد تكلمت كثيراً.. أو أقل مما ينبغي ولم أقل شيئاً».

انني فقط أحاول أن أبدأ. وأنا مستعد أن ندخل بعد ذلك في كيف رُكِّبَتَ هذه الرواية أو كيف رُكِّب هذا العمل الموسيقي. لأنه سرّ، حقيقة، سرّ يجب أن تصمد أمامه مدة طويلة حتى تستطيع أن تحله، كأنك تحل طقساً قديماً.

والسؤال الآخر الذي يأتي بعد هذا ـ بعد مسألة التركيب هذه ـ هو ما معنى هذه «الموضوعية». وكيف صُنعت في اللغة.

تبقى بعد ذلك التجربة الانسانية نفسها، وهي تجربة مخيفة. ويمكن أن نتحدث عنها، ونكف عن الكلام في الفن..!.. أي أن نتحدث في الانسان، ولا أعرف إذا كان ممكناً أن نفرق بينهما أم ليس ممكناً.

أعتقد أن هذه المراحل الثلاث يمكن أن نتحدث عنها: تركيبة الرواية، كيف انعكس هذا التركيب في التعبير، كيف تصنع الجملة في داخل هذا العمل، وبعد ذلك يمكن أن نتحدث عن التجربة الانسانية نفسها.

د. صبري حافظ: إذا بدأت من التجربة، نجدها تجربة حب، مشْرِقة، لكن «رثة» في أحد المواقف التي وصفها ميخائيل فعلاً بهذا الوصف. هي أساساً تجربة حب تتجمع فيها أو خلال كل جزئياتها صورة للمرأة، صورة تكاد تكون غير واقعية وإن كانت موضوعية كما يقول الأستاذ بدر. فهي تنطوي على كل التصورات المختلفة عن المرأة بدءاً من المرأة الالاهة ونزولاً إلى المرأة العاهرة في أجزاء من الرواية.

هي تطرح تصوراً يوحي بأن في كل امرأة عادية شيئاً من جميع هذه النساء. وهو موجود في رامة (الشخصية) دون شك، أساساً، لكن «رامة» (الرواية) تقول، أساساً، إن في داخل كل امرأة كل هذه التنويعات المختلفة، كل أو شيء أو درجة أو جزء من هذه الأنماط المختلفة التي نعرفها للمرأة، هذه الوجوه لحواء المتعددة التي تظل في نهاية الرواية لغزاً يستعصي على فهم ميخائيل وأيضاً على فهمنا إلى حد ما.

إن شخصية رامة لا تبدو إطلاقاً مستقلة خارج تصورات ميخائيل لها أو خارج رؤية ميخائيل لها في أي لحظة من اللحظات. لأن الكاتب ليس موجوداً على الاطلاق، بمعنى أنه ليس هناك، لا رامة تقدم نفسها لنا ولا الكاتب يقدمها لنا. وإنما هي رامة التي يقدمها ميخائيل التي يقدمها الكاتب التي تقدم نفسها داخل كل هذه الأشياء الثلاثة، داخل بعضها البعض، وفي نهاية الأمر نظل في حاجة شديدة لكي نعرف أكثر عنها، وبالتالي نعرف أكثر عن أنفسنا، نعرف أكثر عن المرأة، نعرف أكثر عن الانسان.

إن الأشياء التي تربط بينها التجربة، وتثيرها، هو غنى التجربة البسيطة جداً التي تبدو أنها تجربة عادية ورثّة ومتكررة في حياة رامة، وربما متكررة في حياة ميخائيل نفسه، بدءاً من ريتا الايطالية التي بدأ معها، عندما كان صبياً، قصة الحب الأولى، حتى هذه القصة التي يبدؤها بعد أن تقلبت به الوظائف والمواقف، وتجارب الحب، والجزئيات، بعد أن عمل في شركة مقاولات، ثم في ترميم الآثار.

هذه الجزئيات الصغيرة: هل هناك فيها دلالة أكثر من مجرد أنها عمل؟ وعملية ترميم آثار؟ هل هي محاولة تجميع هذه الجزئيات العديدة التي هي أيضاً ترميم الآثار؟ هي هي محاولة ترميم حياته هو نفسها؟ هل هي محاولة ترميم هذه القصة؟ هل الوظيفة، وهذه الأشياء الصغيرة، هي جزء من البحث عن الذات؟ جزء من تجميع الصورة التي تتجمع معها، كما قلت في البدء، صورة ايزيس، أو صورة رامة التي تتخلق معها صورة ميخائيل نفسها؟

من خلال الرحلة الطويلة في داخل نفس ميخائيل، رحلته في قصة الحب هذه، الرحلة التي يتضح في النهاية أنها ليست مجرد رحلته للبحث عن رامة، وإنما هي رحلته في الحياة كلها بمواقفها السياسية والاجتماعية المختلفة، بطموحاتها الفكرية، بسذاجتها، ببراءتها، بما فيها من جزء صغير من الشر، تُقدِّم، أيضاً للمرة الأولى في الرواية المصرية، شخصيةً على درجة كبيرة جداً من الغنى والتعقيد، شخصية ليس فيها أي شيء من الأشياء النمطية التي تتكرر في معظم الروايات، حتى الشخصيات الكبيرة في الروايات العربية الناجحة، شخصية - على الرغم من أن فيها درجة كبيرة جداً من «العمومية» وهو ما يختلف في تصوري عن «النمطية» - إلا أن فيها شيئاً من كل انسان. إن كل واحد يمكن أن يتعرف في شخصية ميخائيل على جانب منه، وربما على أكثر من جانب، وكذلك في شخصية رامة. وهما الشخصيتان الرئيسيتان اللتان تقولانها الرواية، لأن جميع الشخصيات الأخرى شخصيات هامشية جداً تكاد أن تكون غير موجودة.

تطرح الرواية، من حيث الجانب الفني لها، مسألة أن كل الشخصيات الأخرى تبدو، إلى حد كبير جداً، ليست باهتة فقط وإنما حتى غير موجودة تقريباً. وحضورها حضور غير مرغوب فيه في مواقف كثيرة، لأن الرواية أصلاً هي رواية ميخائيل ورامة، وفي كل لحظة يحضر فيها الآخرون نحس أن ميخائيل لا يريد هذه اللحظة وأنه يدفعها بعيداً ومن ثم فان هذا يطرح مسألة أن الرواية تبدو من زاوية ما كأنها تدور خارج إطار الحياة اليومية الاجتماعية العادية، بالرغم من أن هناك جزئيات كثيرة جداً من الواقع، بالرغم من أن الوقائع التاريخية، مذكورة، بالرغم من أنهم يواجهون مواقف معينة منها مواقف تاريخية هامة، كذكريات حرب بور سعيد مثلاً أو ذكريات حرب فلسطين قبلها، أو تاريخ علاقته بأشياء معينة، إلى آخر هذه الاشارات إلى وقائع تاريخية جداً نستطيع منها أن نستقرىء من خلالها أن هذه الرواية تدور في السبعينيات.

بدر الديب: هو يقول «٧١»

د. صبري حافظ: قال إن هذه التجربة بدأت ٧١، وبعد ذلك نعرف نحن أنها تستمر بعد ذلك، من أحداث كثيرة جداً تحصل في الرواية، أحداث يحصل بعضها في ٧٣ وبعضها في ٧٥ وبعضها في ٧٧، إلى آخره. بالرغم من كل هذه الأحداث، تبدو الشخصيات الأخرى غامضة، بما في ذلك شخصية بنت رامة التي هي جزء من غموض رامة كلها، كما يبدو غموض قصة بنتها هذه، فأين هي؟ وكيف تعيش؟ وماذا تفعل؟ هل هي تعيش في هذا البيت الذي فيه الكلاب؟ هل هي معها؟ كيف؟ وهل تصوَّر قصة الحب، فيما يبقى بعد ذلك؟ ويظل عند المرء نوع من الشغف، نوع من حب الاستطلاع..

هذا النمط الغني جداً، أين يعيش؟ كيف؟ هذه أسئلة ربما كانت الرواية غير مطالبة أن تجيب عنها: لكن الرواية لا تجيبنا عنها فعلاً. الرواية تقول ان ميخائيل يشتغل في ترميم الآثار، وأنه مهندس أخطأ طريقه إلى الشعر أو شاعر أخطأ طريقه إلى الهندسة المعمارية، والفلسفة، والصوفية، هي تقول كل هذا.. فعلاً.

بدر الديب: تقوله بوعي.

د. صبري حافظ: بوعي شديد جداً، نعم، لكن ما الذي لا تقوله؟ لا تقول ما يقع خارج هذا كله، ربما لأنه ليس ضرورياً ولا علاقة له بقصة الحب المحددة الصغيرة هذه، هذه التجربة بالذات. نعم. لكن السؤال هنا: هل لو كنا

عرفنا أكثر عن الجوانب الأخرى في حياة هذين الاثنين. . هل كان هذا من الممكن أن يغير التجربة قليلاً؟ ممكن أن يعطيها بعداً آخر، أو ممكن أن يهبط بها إلى تحت؟

بدر الديب: كنت أظن ـ كما قلت أنت أيضاً من قبل ـ أن الحديث عن التجربة الانسانية أسهل. إن الحديث عن التجربة الانسانية في الحقيقة أصعب، لأن التجربة الانسانية المطروحة في الرواية فريدة.

كان يمكن أن نتحدث بسهولة جداً عن الفن، أي عن التكنيك، ولكن التجربة الانسانية فريدة، بتفرد حقيقي.

لهذه التجربة مظهران. مظهر سطحي، عام: عاشق يذوب في حب امرأة، والمرأة غنية بذكائها، وبخيالها، وبقدرتها على الحديث، وبقدرتها على النفاذ في الآخرين وكشف حقيقتهم ـ أيضاً ـ وجعلهم يَظهَرون. والمظهر الآخر، في الوقت نفسه، هو التجربة التي يحاول أن يصنعها البطل، في أن يصل إلى لحظة تكاد تكون انسانياً **مستحيلة**، وهي الاندماج الحقيقي في الآخر، بصرف النظر عن شخصيته، بصرف النظر عن ماهيته. هذه التجربة التي هي في حدود الفلسفة، أو في حدود المعرفة، واحدة من مصائب الانسانية.

نحن نظل باستمرار جُزُراً، كأفراد. فعندما يقوم بطل يكاد يكون **أسطورياً** في نظري بمحاولة الغاء هذه الجُزُر، هذه الفوارق التي تُفرض علينا وتفصلنا عن بعضنا البعض، مستخدماً في ذلك الجسد، والعقل، والخيال، والأسطورة، وكل أسلحة الانسانية، بما في ذلك التاريخ، ويقول: **«أنا أحاول»**، فان التجربة الانسانية في الرواية كلها، باستمرار، تحمل هذه اللحظة الانسانية المتوترة من المحاولة.

أما هي (رامة) فترد عليه، باستمرار، في معركة حقيقية.

تقول له مرة: «أنت طفل».
تقول له مرة: «أنت ما زلت مراهقاً».
تقول له مرة: «أنت تطلب مستحيلاً».
تقول له مرة: «أنت تحاول شيئاً لا يمكن أن يحاوَل».

وبعد ذلك: هل نجح؟ هل حقيقة هناك طريق إلى هذا؟ إن هذا حلم انساني لا نستطيع أن نتخلص منه. إذا كنت أنا أحبك فيجب أن أفني حقيقة فيك. يجب أن نتوحد. هل هذا ممكن؟ هل هذا ممكن؟ هل هذه القيمة، في حد ذاتها، مقبولة؟ هذه هي مشكلة التجربة الانسانية.

د. صبري حافظ: يخيل إلى أن الرواية تقول إن مأساة الانسان أن هذا غير ممكن. أساساً هذا غير ممكن، وأن الانسان يعيش في وحدة. إن فكرة الوحدة وكل ايقاعاتها المختلفة تتردد في الرواية باستمرار. **وهي أصلاً محاولة** مستميتة للخروج من الوحدة، من حالة **الجُزُر المعزولة هذه**. ان ما يضيف بُعداً مأساوياً جداً في الرواية، أنها في النهاية تقول إن هذا تقريباً مستحيل. وأننا محكوم علينا بهذه الوحدة.

بدر الديب: إذا ما بقينا في حدود التجربة الانسانية، فان هناك الجزء الآخر الذي يتعلق باستخدام المعرفة. هل المعرفة، بكامل أجهزتها، بكامل أدواتها وأسلحتها، تشفي؟ تشفي الانسان؟ هل تصل به المعرفة إلى حالة من الشفاء؟ هل هناك فارق حقيقي بين المعرفة والحب؟ أيهما يمكن استخدمه؟ أيهما يمكن الاطمئنان إليه؟ أم أنهما في الحقيقة شيء واحد؟ وبعد ذلك هناك نوع آخر من المعرفة، التي هي معرفة أن المعرفة لا يمكن أن تكون إلا معاناة. وأن تظل المعاناة مفتوحة.

والرواية لذلك مفتوحة حتى آخر التجربة الانسانية. . كانت لديه حيلة، دائماً، هي أن يتهمها بأنها تخفي عنه شيئاً. إنه يبحث، فلكي يبقى هذا البحث دائماً، يجب أن نفترض أن هناك شيئاً ارادياً مُخفًى. وفي بعض لحظات الغضب الحقيقي يبلغ اتهام الإخفاء أنه ليس مجرد طبيعة، إنما هو كذب. وبعد ذلك يحتد الغضب وتصبح التجربة انسانية عادية. عندما أتهم حبيبي أنه كذاب، أنه يكذب علي، تصبح التجربة أكثر مرارة وأكثر ايلاماً، كأنني لست فقط لا أعرف، بل إنني أحب شخصاً يكذب، أي أقلّل من قيمته عليّ. وعلى الرغم من هذا. . فان ما ينفي الكذب، دائماً، هو اللوعة القائمة المستمرة للحب، والاحساس بأن هناك فقداناً يمكن أن يحدث.

وبعد ذلك في نهاية الرواية، وهذا شيء فريد حقيقة في هذا العمل، لأنه يجعله كأنه تجربة مفتوحة للتجربة، يقول: أنا لا حقّ لي في أن أتهمها بالكذب. يقول: «إن هناك حباً دفيناً لا ذنب لأحد فيه، في قلبه ما زال. وعلى الرغم من كل الأكاذيب والتشوهات فيها، فان تدفق ماء الحياة في هذا الحب قد علّمه أن هناك مع ذلك صدقاً ووفاءً يتجاوز كل شيء. لم يكن في حبها ولا شهوتها كذب». هو بذلك قد فتح التجربة من جديد. وهذا مأزق حقيقي. فتح التجربة، وجعله في الآخر يقول: «أنا أقف من غير درع من غير تغطية ودون تبرير». وهذه هي الكلمات الأخيرة في الكتاب.

إن هذا العمل يثير عندي مشكلة، ويغضبني.

ادوار الخراط: هل تسمح لي أن أفتح قوسين صغيرين جداً، أظن أنه قد أصبح بالنسبة لي، على الأقل، منتهياً أن العمل مفتوح، بمعنى أنه لم يكتمل.

بدر الديب: ليس العمل الذي لم يكتمل.

ادوار الخراط: والتجربة..

بدر الديب: نعم هي التجربة. العمل قد اكتمل. المصيبة أن العمل قد اكتمل.

ادوار الخراط: مع ذلك، لا أدري، حتى هذه لا أعرفها. لأنه بالفعل منذ أن وضعت آخر كلمة في آخر جملة في آخر سطر، ووضعت التاريخ، على الفور، وربما قبل ذلك، أحسست أن هذا لم ينته. وبالتالي، وحتى من قبل أن أفرغ.. فانني أجالد المشاكل الفنية البحتة في نفس العمل ومشاكل التجربة. أي أن المسألة ليست مفتوحة بمعنى متروكة مفتوحة، ليست مفتوحة، ومهجورة. لم أنفض يدي عن هذا الانفتاح، بل أشتغل به.

د. صبري حافظ: أي أن هناك سؤالاً موضوعاً لم يتم الحصول على اجابة قاطعة له.

ادوار الخراط: هناك مسعى إلى الانفتاح بهذا المعنى الذي ذكرته، بمعنى أنه ليس متروكاً. بمعنى استمرار أزمة مجالدة المشكلة الفنية ومجالدة التجربة. وطبعاً ليس لي الحق في أن أتكلم في هذا، لأنه ببساطة لم يحدث. متى أتحدث في هذا؟ عندما يُكتب! لكني اتحدث عن المسعى، عن النية. هذا هو كل شيء الآن. وأنا هنا أغلق القوسين الصغيرين جداً اللذين بدأت بهما.

بدر الديب: رامة لا ينقصها مسعى فني. لقد اكتملت أدواتها، تماماً. وبلغت قدراً من الكمال، خطراً في نظري. أما ما أتحدث عنه فهو التجربة الانسانية. وهي صعبة صعوبة مطلقة. من أين أتت الصعوبة؟ أتت من أن الفصول الأخيرة أعلنت إدراك عدم الكذب عند رامة. هذا الاعلان في حد ذاته يجعل كل ما فات في الرواية يجب أن يعاد فيا النظر مرة أخرى في رواية أخرى.

د. صبري حافظ: هذا ينطوي على ادراك أن هناك جرثومة من الكذب في ميخائيل، لأنه ما دام هناك عدم كذب فيها أُعلن أنه كذب من قبل، فمعناه أن هناك جرثومة صغيرة بالفعل من الكذب.

ادوار الخراط: أريد أيضاً أن أضع قوسين آخرين.. وأنبه إلى شيء لا أعرف إذا كان قد تحقق في العمل الفني أم لم يتحقق.. إن ما تسميه بأنه تقرير لكذب كان طول الوقت - قبل الفصول الأخيرة - منفياً.

بدر الديب: أوافقك، لكنه لم يكن منفياً على اطلاقه.

ادوار الخراط: كان منفياً أي كان موضوعاً موضع سؤال. أي أنه لم يكن هناك تقرير.

د. صبري حافظ: هناك تقرير للشك.

ادوار الخراط: الشك غير تقرير الكذب. أيضاً هنا إشكال، وإشكال دقيق قليلاً، طول الوقت. أريد أن أقول بوضوح إنه في خلال المراحل السابقة للفصول الأخيرة حيث أُعلن أنه «لم يكن هناك في حبك وشهوتك كذب»، قبل هذا التقرير، لم يكن هناك تقرير أنه «في حبك وشهوتك كذب». أبداً.

د. صبري حافظ: كان هناك شك دائم.

ادوار الخراط: الشك معناه وضع سؤال. وكان الشك دائماً يُستبعد. إذن فقد كان الكذب والصدق هما القضية، وهي لم تحل في «رامة والتنين»، في تصوُّرٍ ما. وأظن أنها أيضاً حُلَّت بتقرير عدم الكذب في نهاية الرواية. وللكذب والصدق - هنا معنى خاص جداً.

د. صبري حافظ: القضية أن الشك في حد ذاته ينطوي على نكران الصدق وبالتالي فان الكذب أعلن.

بدر الديب: المشكلة في «رامة» أنها صادقة صدقاً كاملاً.. أي أن الكاتب لا يستطيع أن ينفي ما كتبه. ولا يهمني إلا ما كتبه. إنه في الرواية يقرّر أن «جميع القضايا الأساسية والأسئلة الكبيرة.. والردود الضرورية.. لم تُقدَّم». إن البطلين قد تبادلا، مع أحدهما الآخر، هذا التقرير. هو يقول «إن هناك استحالة اجتماعية وعاطفية وربما فيزيقية أيضاً للجمع بينهما» أما هي فقد «قالت له بصوت محايد: ألم نتفق على أن المواضيع الكبيرة لا نتناولها.. الأسئلة الكبيرة لا نطرحها.. الاجابات الحقيقية لا نقولها؟» وأنا الآن أسأل - هل هذا حدث فعلاً؟

ادوار الخراط: وأنا أجيب أن العمل كله يصنع عكس هذا: يطرح القضايا الأساسية، ويتناول المسائل الكبيرة، ولا أعرف ما إذا كان يجيب أو لا يجيب عنها. السؤال، هنا، هو هل يمكن أن يجيب؟

بدر الديب: أكرر مرة أخرى أنه ليس للكاتب الحق أن ينكر ما كتبه. بمعنى أن يقول شيئاً آخر غير الذي كتبه. في جزء من الأجزاء الأخيرة، يأتي هذا الحوار: «كان قد قال لها: في هذه الحكاية كلها حوار لم يحدث أو لم يتم.

قالت: بل حدث. حدث بالتأكيد.

قال: إن كان قد حدث فبطريقة غير متوقعة وغير مألوفة. لم أعرفه وفاتني.

قالت: نعم، حدث.

قال: للأسف...»

أريد أن أقول أن هناك حواراً لم يحدث أو لم يتم، وإذا كان قد حدث فهو قد فاته. وفاتني أنا أيضاً كقارىء. هذا ما أريد أن أقوله، وأحاسبه عليه، في التجربة الانسانية.

وسيظل مفتوحاً إلى أن يكتب بقية العمل، أو بقية التجربة، أو ما يشاء، لأنني لا أستطيع مطلقاً طبعاً كقارىء أن أقول ماذا هو. وإنما أتصور أنه في لحظة من اللحظات تبادَلا هذا الحديث تبادُلاً قاطعاً حاسماً.

د. صبري حافظ: إن جزءاً أساسياً من بناء الرواية قائم على الحوار بين «ما حدث» وبين «ما لم يحدث»، يعني بين كل فترة وأخرى يقول: إن هذا كله قد حدث بالفعل، ويأتي بعد قليل ليقول: هذا كله لم يحدث، أي الحوار بين العالم الفعلي وبين العالم المتوهَّم والعالم المرغوب والعالم المشتهي.

بدر الديب: هذه قضية أخرى.

د. صبري حافظ: يخيل إليّ أن هذا يسير في موازاة القضية التي طرحتها الآن من أن البطلين نفسهما غير واعيين بأن هذا قد حدث وأن هذا لم يحدث، وأن هناك جدلاً بينهما في أن هذا حدث أو أن هذا لم يحدث. إن الحوار الذي قرأته الآن يسير في توازن مع الحوار الذي يدور في كل بناء الرواية بين ما حدث وبين ما لم يحدث.

بدر الديب: لا، إنني أختلف معك في هذا، إن مسألة البناء التي تشير إليها تتعلق بتكنيك الكتاب.

كيف كَتَب الكتاب؟

قال إنه هناك: الزمن الأول، والزمن التالي، وأحياناً يسميه الزمن الثالث، وأحياناً يسميه الزمن الآخر، وأحياناً يقول عليه «في الوقت الأخير». هذه هي الخمسة الأزمنة التي اشتغل عليها. اشتغل على خمسة أزمنة بهذا الشكل. فماذا كانت الفكرة في هذه العملية؟ فكرة «الموضوعية». كان ذلك دفاعاً عن الموضوعية. أما مسألة «أنا لم أقل» «وقال» و«لم تقل»، و«حدث»، و«لم يحدث» فهذه كلها ممّ أتت أهميتها؟ أهميتها أنه يجمع، في لحظة واحدة، وفي قراءةٍ واحدة «الأوهام والذكريات والوقائع».

ولكن ما أقوله شيء آخر، شيء تجنباه تماماً، هما، معاً. أو لم يذكره الكاتب، إن كان قد حدث.

ما أشارا إليه هو ما يقولان عنه: «المواضيع الكبيرة.. والحوادث الكبيرة». ذلك أن رامة ليست ساذجة. هي تعرف المواضيع الكبيرة التي طُرحت حول الموت والحياة، وحول الأحادية والتعدد، وحول الوثنية، وحول طبيعة الأخذ وطبيعة العطاء، وحول المعرفة، وحول المعرفة والحب، وقد ناقشته فيها نداً بند، ولم تتردد لحظة واحدة، مطلقاً. إذن فليست هذه هي المواضيع الكبيرة التي لم تطرح.

هناك قضية أخرى، وهي قطعة من قطع الذكاء الكتابي النادرة. القطعة التي تسأله فيها: لو أنا قلت لك تعال.. تأتي أو لا تأتي.

د. صبري حافظ: هذه قطعة أساسية.جداً.

بدر الديب: طبعاً قطعة أساسية، وأساسية لهذه التجربة الانسانية.

د. صبري حافظ: لأنها تكشف عن جوانب ظلت طول الرواية ربما، أو معظم الوقت، غامضة في موقف ميخائيل، في حياته.

بدر الديب: وحدث لعب فيها.

د. صبري حافظ: حدث لعب عقلي، وليس موقفاً انسانياً مُقْنِعاً.

ادوار الخراط: لو وصلنا إليها وقرأناها، فسنرى إذا كان فيها لعب عقلي أم موقف.

بدر الديب: لا.. لعب عقلي.. لعب عقلي.. إن للكاتب هنا دوراً. ومسئولية، ومسئوليته هي الموضوعية. وهو أعطانا في هذا الجزء، نوعاً من الحذق، نوعاً من المرونة لميخائيل، نادراً. عندما تسأله وتقول له: هل إذا طلبت منك أن تترك كل شيء وتأتي.. هنا لعب على ماذا تعني شروط الترك. وقال: «لو أنها قالت: أترك كل شيء.. وأتِ معي.. لكان الرد مختلفاً».

د. صبري حافظ: هذه أجابة عقلية.

ادوار الخراط: أم هل هذا هو الموقف الانساني..؟

بدر الديب: لا.. هو هذا الموقف.

ادوار الخراط: هو هذا، الموقف. هذه هي التجربة، ليس هذا لعباً عقلياً. وعلى آخر امتدادات التسليم بالفرضية فهو الموقف الانساني متذرعاً بلعبة عقلية. وليس مجرد لعب عقلي.

بدر الديب: إن اللعب العقلي جزء من أسلحة الانسان التي يدافع بها عن نفسه ويدافع بها عن مواقفه.

د. صبري حافظ: لعبة مشروعة جداً.

ادوار الخراط: أريد أن أقول إنه جزء من صميم التجربة الانسانية التي إذا لم تكن مقنعة، فهذه إذن مسألة أخرى.

بدر الديب: لا، هي مقنعة، مقنعة جداً. بالعكس، هي ليست فقط مقنعة، بل هي مقنعة إلى الدرجة التي أقنعت بها رامة. هي صدّقت. هي آمنت. إن ما أقصده معنى بسيط جداً. إن الرواية في وضعها التجربة الانسانية تضع لنا سؤالاً خطراً جداً. لأنني أعتقد، وأومن أن ما يطلبه ميخائيل ممكن، وليس مستحيلاً. يجوز أن يكون هذا - وأرجو أن تسمحوا لي بهذا الضعف - رومانتيكية شديدة مني.

د. صبري حافظ: رومانتيكية الايمان.

ادوار الخراط: الأستاذ بدر طول الوقت يثير قضية الرومانتيكية والايمان.

بدر الديب: طبعاً. انني أومن أن ما يطلبه ميخائيل ممكن، وليس مستحيلاً.

د. صبري حافظ: التواصل الكامل؟ ممكن؟

كمال ممدوح حمدي: وفي ظل تركيبه هذا؟

بدر الديب: وفي ظل تركيبه هذا!

ادوار الخراط: وأنا أظن أنه في الرواية، في التجربة الانسانية في الرواية، قد حدث.

بدر الديب: هذه واضحة.

ادوار الخراط: قد حدث. . قد حدث.

د. صبري حافظ: في لحظة خاطفة.

ادوار الخراط: فليكن.

د. صبري حافظ: ولكن أين استمراريته؟ إن الاستمرارية جزء من التطور الكلي.

ادوار الخراط: إن العلاقة بين اللحظة الخاطفة والاستمرارية مطروحة أيضاً. . وليست هناك نسبية في الوقت، ليس هناك استمرارية في الزمن، أو أن هذا يمكن أن يحدث في لحظة أو أنه أبدي. هذه قضية مطروحة. من الممكن أن تصبح الثانية الواحدة هي الأبد. لا أعرف هل هذا كلام رومانتيكي قليلاً أيضاً. لكن هذا هو ما أرجو أن تكون الرواية قد طرحت.

بدر الديب: هل هذا رومانتيكي؟

ادوار الخراط: لا أعرف. .

بدر الديب: حرام أن نسميه رومانتيكياً إذا كان هذا هو حق البشر، أن يطلبوا أقصى ما يمكن.

د. صبري حافظ: حق البشر، وانساني. وهو واقعي. وهو الرغبة في التحقق. . التي هي الحياة.

ادوار الخراط: ويتحقق! يتحقق! فليكن خاطفاً، فليكن لحظة!

د. صبري حافظ: في لحظات خاطفة جداً. نادرة. إن الزمن نسبي وكل شيء فيه نسبية الزمن.

ادوار الخراط: غير صحيح، لا نادرة ولا نسبية ولا خاطفة ولا لحظة! بل هو انتفاء الزمن، حيث لا يكون هناك معنى لنسبية الزمن، حيث الأبد هو اللحظة واللحظة هي الأبد.

د. صبري حافظ: لحظة تعادل الأعوام، تعادل سنوات كاملة، هذا صحيح. إلا أن المأساة هي أن الانسان يعيش خارج هذه اللحظات حيوات أخرى من المعاناة والشقاء والتذكر والحلم والأمل وكل التركيبة المعقدة التي لعلها أن تمتد إلى ما لا نهاية خارج هذه اللحظات.

بدر الديب: إن القيمة الانسانية الكبيرة جداً في الرواية بالنسبة إليَّ هي أن معنى التواصل، على الرغم من تقرير استحالته، يُقرِّر أنه ليس مستحيلاً.

ادوار الخراط: وأنه قد حدث. . قد حدث. !

بدر الديب: بصرف النظر حتى عن أنه قد حدث!

د. صبري حافظ: حدث من جانبيهما كليهما. وهذا هو المهم من وجهة نظر رامة ومن وجهة نظر ميخائيل.

ادوار الخراط: هناك هذا. وهناك شيء أكبر، حقيقة. .

بدر الديب: هناك شيء أكبر. هو أنه ممكن ـ وقائم ـ وأن هناك قدراً من التقاعس عن النهوض به. هذا هو الذي أقوله. هو الجزء الخاص بالكذب ـ قدر من التقاعس حصل. . ومن قيمة العمل الفني أن يشعرك بخطورة التقاعس. أي أنك عندما تتقاصر كأنسان، عندما تخطىء كإنسان، تعاقَب. وميخائيل قد عوقب.

ادوار الخراط: وأي عقاب. . !

بدر الديب: عوقب.

د. صبري حافظ: عوقب عقاباً رهيباً، في هذه الرواية.

بدر الديب: عقاباً كاد أن يكون جنوناً. لذلك أقول إن الاتهام الذي أوجهه أو الاعتراض الذي أوجهه أو الطلب الذي أوجهه في الحقيقة نابع من التقدير الحقيقي لما قُدِّم فعلاً في الواقع.

ادوار الخراط: هل لهذه علاقة بالتنّين؟

بدر الديب: طبعاً.

د. صبري حافظ: قضية التنّين لا بد أن تثار.

ادوار الخراط: العِقاب والتنّين. أظن أنهما متصلان.

بدر الديب: كانا واضحين جداً. .

د. صبري حافظ: هناك لحظة التقرير أنه قد قَتَل التنّين فعلاً، من وجهة نظر رامة. وهي لحظة لم تُقبل كاملة من ميخائيل.

بدر الديب: إن لذي حدث أنها في اللحظة التي أدركت فيها تقاعسَه، اتهمته أنه قتل التنّين. لأن التنّين بالنسبة لها كان هو الحب. وعندما تقاعس فقد قتل التنّين. وقالت له الحمد لله، لأن المشاركة والأخذ والعطاء الكامل هو شيء فادح، وأنت استطعت أن تقتله. . إذن فهناك قدر من المساعدة له.

د. صبري حافظ: سنختلف اختلافاً جذرياً. لأنني في تصوري أنها في اللحظة التي يمكن تسميتها بحلاوة الروح، اللحظة التي أدركت فيها أن لحظة التواصل يمكن أن تتحقق، قالت له أنت قتلت التنّين. وبعد ذلك تيقن كلاهما

أنه لم يقتل التنّين، كلاهما، وسارا في رحلة من الوعي نحو ادراك أنه لم يقتل التنّين. هي أدركت في النهاية أنه لم يقتل التنّين. ولذلك واصلت رحلة بحثها عن العاشق الذي يقتل التنّين. وهو أيضاً أدرك أنه لم يقتل التنّين في النهاية.

ادوار الخراط: يخيل إليّ الآن - أنه هناك ثلاثة تفسيرات للتنّين: تفسير ميخائيل - وتفسير بدر الديب - وتفسير صبري. ما هو التنّين؟ بدر قال شيئاً مهماً. قال إن التنّين هو الحب.

بدر الديب: أرجو أن تسمحوا لي أن أشرح التنّين كاملاً. وَرَدَ التنّين في أكثر من موضع في الرواية، وعندما نجمع المواضع نستطيع أن ندركها، إلى حد ما، وندرك المعاني المختلفة له. فالمعنى الأول له هو الذي كنت أقوله: إنها قالت له أنت قتلت التنّين كان بمعنى أنه قتل حبه وأنه تخلص منه.

د. صبري حافظ: أعتقد أنه تخلّص من ذاته في الحب.

بدر الديب: لا. إن بينهما لعبة دائمة: إلى أي حدٍ أنت تريد ماذا؟ وتأخذ ماذا؟ والأخذ والعطاء بين بعضنا البعض كم مقداره؟ ففي لحظة من اللحظات قالت له أنت قتلت التنّين.

وبمعنى ثان، فان التنّين بالنسبة له هو ثنائيته، أي كونه اثنيْن، وليس واحداً. وهذه الثنائية قائمة طول الرواية، إلى حد تقرير أن هناك جسداً آخر لميخائيل.

وبمعنى ثالث، في لحظة من اللحظات يُعامَل التنين على أنه الجماهير التي تقوم بثورة، والتي تقوم بدفاع، والتي تقوم بتغيير.

د. صبري حافظ: ليس تغييراً، هي تتمرد، تحتج، تثور فقط ولا تعطي أيّ تغيير. ما يحدث أنه يوقف الثورة من المشهد الثاني.

بدر الديب: هناك إذن الصورة الأخرى التي يتململ فيها التنّين من وخزات الواقع الحاد، كأنه هو الجماهير.

إلى جانب المعنيين الآخرين للتنّين، يبقى باستمرار التنّين مع ميخائيل، هو ثنائيته.

د. صبري حافظ: يظهر التنّين لأول مرة في «السلالم الضيقة والتنّين». وما أريد أن أطرحه الآن أن التنّين أصلاً كرمز - خارج أسطورة مارجرجس - يكاد يكون كائناً غريباً على التصور المصري.

ادوار الخراط: لا..

د. صبري حافظ: ليس هناك تنّين، اطلاقاً، في كل ثقافتنا المصرية. هو في الحضارة الصينية مثلاً موجود بكثرة.

ادوار الخراط: تكلم ابن اياس عن التنّين. وقد حدث فعلاً في مصر أنه ظهرت سحابة كبيرة ورهيبة على شكل التنين، وأن الناس كلها في مصر تكلمت عن «التنّين» لمدة يومين، وظلت تنظر إليه في السماء، «التنّين»، بهذا النص. كنت بالصدفة أقرأ هذا الكلام أول أمس فقط، ولم أكن أعرفه، عندما كتبت. إلا أن هذا شيء حَرْفيّ جداً، وشكليّ(*).

بدر الديب: إذا كنا سنتحدث عن التنّين بهذا المعنى الحرفي، فيجب أن نبدأ أولاً بأن التنّين هو أساساً صورة من الصور البدائية للتعبير عن قوى الشر الكامنة دائماً في الأرض. وهو موجود في كل التراث، من أول التراث البدائي إلى الآن.

د. صبري حافظ: هذا هو الذي يجعلني أختلف في مسألة أنه يمثل الحب.

بدر الديب: لا، هو يمثل الشر. لا يمثل الحب. تمثيله للحب كان عبارة عن حُكم.

ادوار الخراط: «أنت قتلت التنّين عندما قتلت الحب..» محور هذا المعنى هو القتل لا الحب.

بدر الديب: هي قالت له ذلك.. أما هو فقد قال لها: لا، أنا لم أقتل التنّين. لأنه أدرك هذا المعنى. كان قد أفهمها أن الحب شيء مخيف. هي تقول أولاً أن للحب تكلفة وأنه لا يطاق ولا يحتمل، ولم يكن لديها مانع أن تسير فيه. وإنما هو نوع من التهكم المرير من رامة، التهكم بأنه لم يثق، ولم يسر في الشوط حتى مداه.

ادوار الخراط: هو الذي لم يف، هو الذي تقاعس.

بدر الديب: ولهذا اتهمته أنه قتل التنّين. وهذا هو المعنى الأول للتنّين. هناك معنى آخر للتنّين مرتبط بالجماهير، ويخرج عن الاثنين.

ادوار الخراط: إذا كنا اتفقنا على أن التنّين هو قوى الشر، فكيف يتفق هذا كله؟

(*) التنّين، في مصر القديمة هو أيضاً «ست» الشرير. عثرت، بعد هذه المناقشة على صورة نحتيّة فريدة له، منقوشة على جدار معبد هيبيس بالواحة الخارجية، تمثل الاله حوريس (القديس سركيس؟ مارجرجس؟ «عنتر» في حكايات الشعراء الوسيطيّن وحتى سنوات قليلة مضت؟) وهو يطعن «الحية العظمى» (عن هذه الصورة أنت الصورة المشهورة لمارجرجس؟ وعنها جاءت الصورة الشعبية المشهورة لعنتر يطعن الأسد؟) هو إذن تراث متصل. ولعل «الحنش» (في ذاكرة الناس - واعيةً أولاً واعيةً، لا يهم) هو امتداد للتنين - ست.. ولكني روائياً لم أكن بحاجة إلى برهان أو دليل خارجي.

(ادوار الخراط)

كمال ممدوح حمدي: التنّين الذي كان يحرس الجزة الذهبية، ما قوى الشر فيه؟

د. صبري حافظ: هو حارس. .

كمال ممدوح حمدي: هو حارس وحام.

بدر الديب: كأنما ميخائيل يتحدى، بطاقاته ومحاولاته وكل ما فيه، كل ما يسعى إليه. عندما يحدث قتلٌ للتنّين، يحدث انتصار للانسان على كل القوى الشريرة.

اسمحوا لي أن أقرأ هذه الفقرة «وكأنما ميخائيل يحس الجراح والشروخ والحريق في جسمه الضئيل المحدود في جسمه الآخر الممدود المدفون بين أمواج الصحراء وبطن الطين الوثير. التنين يتململ من وخزات الوقع الحاد الذي تتركه سنان الطعنات، لو أنه نهض برأسه المشتعل العينين وفمه الفاغر ذي الألف سن الذي ينفث ألسنة من نار، لو أنه ارتفع بظهره المكين الوطيد مستنداً إلى الذيل الشاسع الأطراف المدجج بخرشف المفتون العصل لاهتزت أعمدة السماء وتزلزل العالم السفلي الراسخ الذي ترتكز عليه الأرض السوداء». هنا التنّين أخذ معنى أعلى من الشخصيّ. فهو لا يتعلق بالأشخاص، ولا يتعلق بأنه حب أو غير حب، إنما يتعلق بالوضع الكامن الذي يحركه في الأشخاص. إن الرواية كلها تتحرك في تاريخ مصر.

د. صبري حافظ: الأسطورة، وتاريخ الوقائع الفعلية.

بدر الديب: مع اهتمام شديد بالعصر البيزنطي، وهذه مسألة يجب أن نقف عندها في لحظة من اللحظات. البيزنطي ـ وليس القبطي. الحقيقة أن هذه مسألة تحتاج إلى تفكير.

أريد أن أكمل التنّين. في صفحة ١٦١ يقول: «بعد ستة أيام قالت له أنت قتلت التنّين وقالت له الحمد لله أننا اليوم نسافر. قال لها معانداً: الحمد لله على كل حال ولكن أنا لا أستطيع أن أقول هنا والآن ورغم كل شيء الحمد لله إلا أنه هو الذي وحده يقال له الحمد لله. قالت له أنت حر بالطبع فيما تقول أو لا تقول. . إلا أنه صاحبها حتى المحطة وقبلها فيما يظن أنه كان الوداع ويعرف في صميمه أنه ليس ثم وداع.

من أسنان التنين المغروزة في قلبي تونع وترفّ سيقان البوص الكثة الداكنة الخضرة». يعني ذلك، بوضوح: «إن حبي قائم».

كمال ممدوح حمدي: هذا المعنى يعبر عن شيء آخر هو أن كاديموس زرع أسنان التنّين فخرج منها الاسبارطيون وهم أهل اسبارطا المحاربون، بكل مما يمثلون من قوة وشموخ.

بدر الديب: هذا المعنى موجود، والأسنان التي تونع وترف تشير إلى أسطورة كاديموس، **اشارة خفية الثقافة**، كعادة ادوار، لأن ادوار مليء **بالاشارات الخفية من هذا** النوع.

في موضع آخر يقول: **«عذاب العقل يُجوِّعه القهر ويشله الاذلال. . كل البطاقات والأسماء كل الآلهة والأنظمة كل السباع والفرائس كل الأبطال والمطارح كل الأزمنة والأقنعة كل الضحايا والمسوخ. القائمة لا تنتهي ولم تنته والتنّين واحد غير مقتول ورمح الملاك ميخائيل مثلوم لكنه ما زال مشرعاً بين النجوم»**.

كمال ممدوح حمدي: هناك شيء هام عن التنّين في هذا الموضع. إن هذا التنّين لا يموت، في كل الصور الأسطورية.

بدر الديب: نعم.

كمال ممدوح حمدي: التنّين الذي كان يحرس الجزّة الذهبية إذا قُطعت منه رأس طلعت سبع رؤوس.

بدر الديب: طبعاً. هو أشار أيضاً إلى ذلك.

كمال ممدوح حمدي: وحتى أسنانه التي هي أجزاء انفصلت منه، عندما زُرعت طَلَع منها الاسبارطيون.

بدر الديب: انها تُنبت، أنها مثمرة، خصيبة.

إن ما أريد أن أصل إليه هو إثنيْنيّة العذاب، لأن هذا معنى أساس في التجربة.

ادوار الخراط: مسألة اثنيْنيّة العذاب مهمة، أريد أن أقف عند الاثنينية. من هما الاثنان؟ من ناحية أخرى أظن أن هناك اثنين من التنانين، تنّين خيِّر وتنين شرير.

بدر الديب: لا أتصور حقيقة. . ليس هناك ما يدعوك أن تضيف شيئاً. أما عن معنى التنّين الخيّر والتنّين الشرير، فليس هما تنّيناً خيِّراً وآخر شريراً. إنما هما تنّين مثمر والآخر قَفْر أو مجدب، تنّين يستطيع أن يجعلك أكبر من نفسك وتحقق شيئاً أعلى، وآخر يُفقرك ويجعلك لا قيمة لمحبتك أو قدرك. وهذان يختلفان. انظر ماذا يقول في صفحة ١٧٦: **«هو طاغية شامخ وجرانيتي، له ابتسامة غامضة المعنى، عيناه، بلا حدقتين، مفتوحتان إلى الأبد، عريق وصخري وصموت. جيشان من الداخل لا يهدأ. يحدّق إليه في مرآة سوداء. الحلم مرآة سوداء لا ارفع عنها بصري»**. . نحن نصل الآن إلى ثنائية ميخائيل: **ثنائية ميخائيل هي الصورة الموجودة في المرآة السوداء: «عرفته في السورة الجنسية وتحت التعذيب السياسي وعلى حافة الموت وفي قبضة الحب القاسية، مجرد موضوع مجرد أداة مجرد شيء منفي لا حياة فيه، وفيه نبض اصرار آليّ لا نهاية لعناده. وانحسرت عنه الروح انفصلت عنه الأخت الشقيقة وأصبح وحده ليس فيه إلا تيار العصارات الكثيفة بمدها وجزرها، خرقة ممسوحة لها**

من داخلها تحريك آليّ بحت أراه بعين خارجية لا يعود هناك توحد بل اثنينية العذاب المتروك والتسليم الذي لا أمل له في عزاء، يتحرك وينبض باصرار، لا أعرفه».

ماذا أريد أن أقول؟ التنّين ـ الذي تقولون عنه الشرير، هو الذي يستبقي هذه الاثنينية، هو الذي لا تستطيع ـ إن لم تهزمه ـ أن تفصل فيه هذه الاثنينية. وهو معنى آخر من معاني التنّين.

إن التنّين في نظري، في الرواية، له أكثر من معنى.

ويظل باستمرار موجوداً لتحقيق الأمل والحلم الذي كان يتكلم عنه.

إن العنوان «رامة والتنّين» عنوان مُربِك. يدعو حقيقة، للارتباك. هل المقصود أنني أنا أصطرع ـ أنا كميخائيل، كبطل للعمل ـ أصطرع مع رامة ومع التنّين في الوقت نفسه؟ هذا أقرب في نظري للمعنى الحقيقي. أقصد العذابين اللذين عليّ أن أواجههما. رامة والتنّين. ربما كان هذا هو المعنى الأول الذي قصدت إليه.

صبري حافظ: هناك معنى آخر، فيما يخيل إليّ. مسألة أنه لا بد أن أقضي على التنّين من أجل أن يتم الوصال الكامل مع رامة.. بمعنى أن رغبتي في رامة يقف دونها حائل، تقف دونها عقبة، بيني وبين رامة، هذه العقبة هي هذا التنّين. وليس هذا التنّين كائناً خارجياً بالكامل، وإنما هو في الداخل، في داخل العلاقة بينهما من ناحية، وفي داخل ميخائيل من ناحية أخرى. وربما كان من داخل الطبيعة الانسانية، ربما كان جزءاً من القدر البشري. ربما كانت تفسيراته كثيرة جداً.

بدر الديب: هو حلم الفنان.

د. صبري حافظ: معنى هذا أنه تنّين غير مجسد، تنّين معنوي. لكن هذا هو التنّين: أن بيني وبين رامة هناك تنّين، وأن هذه الفجوة التي تسجنني في ذاتي، التي تحكم عليّ بالوحدة وبالوحشة وتعذبني، هي هذا التنّين، أما عن رامة، فهناك رامة ممكنة، مباحة، ربما أقرب إليّ من حبل الوريد، كما يقال. ولكن المشكلة هي في التنّين، حقيقة.

كمال ممدوح حمدي: الذي هو ميخائيل نفسه.

بدر الديب: الذي هو ميخائيل الآخر.

كمال ممدوح حمدي: وغير الآخر.

صبري حافظ: إن الذي يؤيد ذلك، فيما يخيل إليّ، هو إضافة أبيات الحلاج في نهاية الرواية. فلست أظن أن هذه الأبيات مجرد تذييل، أو أنها مجرد اضافة في الآخر كنوع من محاولة من خارج الرواية لتفسير ماذا هو التنّين.

كمال ممدوح حمدي: العنوان «رامة والتنّين» يعني مواجهة رامة، ومواجهة التنّين.

بدر الديب: هي مواجهةٌ لرامة وللتنّين ولميخائيل.. معاً.

ادوار الخراط: من هو ميخائيل؟ ومن هو ميخائيل الآخر؟

بدر الديب: هذا سؤال بسيط، وليس صعباً. إننا نتعلمه من الرواية، ولا نُجيب عليه من خارجها. الميخائيلان: واحد منهما تملَّكَ حق التحقيق، والآخر استنكر على نفسه أن يملك هذا الحق ونفاه عن نفسه. أنت تعرف القصة الموجودة في كل التجربة الدينية، قصة الشيطان بكبريائه. كبرياء الشيطان هي ميخائيل الآخر. كان ميخائيل يريد من رامة أن تعبر جسوراً يُعتبر عبورها اهانة لها في نظرها، لها كامرأة، على الرغم من قدرتها على الاعطاء. فلم تعبرها. وهو كان يضع ذلك كنوع من الاختبار: اما.. واما. اما عبرتِ هذه الجسور، واما ظللتُ متشككاً. ولذلك فان هناك جزءاً في علاقته بالتنّين يربط بين التنين وبين شخصيتين غريبتين جداً وعظيمتين جداً: بطرس، ويهوذا ـ واحد منهما أنكر المسيح قبل أن يصيح الديك ثلاث مرات والثاني أسلمه. الاثنان مرتبطان في تجربتهما. وقد جاء ذكرهما بالنص في الرواية.

د. صبري حافظ: أريد أن أضيف شيئاً خاصاً بالميخائيلينْ الاثنين.

هناك ميخائيل الطُموح الانساني، ميخائيل تراث التجربة البشرية نفسه، ميخائيل الذي هو سميّه. ومن الأشياء الدالّة جداً أنه يقول إنني لست سميّ ميخائيل وانما ميخائيل هو سميّي. وهي مسألة غريبة جداً: أن ميخائيل رئيس الملائكة، ميخائيل قائد المئين، ميخائيل الذي وهب الخصوبة هو سميّه، وبالتالي هو يتقمص ميخائيل رئيس الملائكة. طُمُوح.

وبعد ذلك هناك ميخائيل الثاني ـ وهو في الأثنينيّة ـ هو ميخائيل المشروع الانساني، الصغير جداً، العاجز عن تحقيق هذا الحلم وهذا الطموح.

بدر الديب: يجب أن نكون واضحين قليلاً في مسألة السميّ هذه. لأنها كلمة شائعة في التراث القبطي. إن سميّك هو الملاك، أو القديس، الذي يرتبط بعيد ميلادك، ويسيطر على عيد ميلادك. وليس الذي تُسمَّى باسمه، اطلاقاً، فهي ليست مسألة اسم. والمهم على أي حال، أن هذه القضية قضية طقسية. أما ميخائيل فلا يستكبر على نفسه ولا يقارن نفسه بميخائيل رئيس الملائكة، أبداً، هو لا يقارن نفسه به.

صبري حافظ: ولكن فيه تصوّراً وطموحاً لدوره، أي

تصوّره لطموحه ولدوره يتناقض مع دوره الواقعي كمشروع انساني مخفق ربما، متحقق إلى حد ما، لكنه يظل قاصراً عن الطموح.

بدر الديب: إنني لا أتصور أن ميخائيل كان له أنواع من الطموح أكثر من أن يعرف، وأن يحبّ.

صبري حافظ: أليس هناك ما هو مفروض عليه، من هذا الدور، من هذا الطُموح؟

ادوار الخراط: طموح ميخائيل، كما وضعه بدر، طموح فقط لأن يعرف، ولأن يحب، أظنه هو تصوري لميخائيل.

بدر الديب: لكي تستريح إلى هذا التصور، انظر إلى كيف صَنَع العمل السياسي، في الرواية. انظر كيف صَنَع قضية الشهداء، انظر كيف صَنَع قضية الصلة التاريخية التي تربط عصور مصر.. فلنناقش هذه القضايا الثلاث.

في لحظة من لحظات كثيرة من الرواية، يكاد أن يوحّد بين العمل السياسي والعمل الغرامي، ويقول إنها على المستوى نفسه من الأزمة، ليس من القيمة. أي أن الاثنين، العمل السياسي والعمل الغرامي، متأزمان في عدم الوصول إلى الهدف، في عدم الوصول إلى التحقيق المراد.

وبعد ذلك عندما ينظر إلى مجموعة «المظاليم» في العالم، الناس الذين ضغط عليهم العالم، وحاربهم وعذبهم، صنع لهم أنواعاً من التعذيب فظيعةً يصوّرها، كلها. وفيها قدر كبير من الصور التي يمكن أن تحلل بتفسيرات فرويدية، يمكن أن تحلل على هذا النحو وعلى أنحاء من التفسير تجري هذا المجرى، ماذا يقول عنهم؟ يقول عن كل هؤلاء الشهداء: هل لهم جدوى؟ وكأن طلبه أن يكون للشهيد جدوى. ويعتبر نفسه شهيداً.

هناك أيضاً ذلك الجزء الآخر، جزء الربط بالتاريخ. عندما يكون لرامة أسماء ولها تشكلات. ما هي تشكلات رامة؟ هي عبارة عن وحدة التراث. يعني رامة ليست مجرد سبعة أقنعة.

أسماء رامة الأسطورية ما هي؟ هي: أنيما ماندالا كيمي منت موت معت ديميتير مريم، أم الصقر أم الياسمين..

د. صبري حافظ: ولكن بعض هذه الأسماء ليست مصرية فيما يخيل إليّ.

بدر الديب: كلها.. كلها عبارة عن تراث مصر. لأن تراث مصر ليس عربياً فقط، ليس قبطياً فقط، ليس فرعونياً فقط، وإنما فيه يونانيّ، وفيه رومانيّ. هذا مِلْكنا. هذا مِلْكنا. وهذه هي الاسكندرية. ولذلك يقول أنا اسكندراني متعصب. وهي تتهمه بهذا.

هناك أيضاً في رامة ناحية أساسية، هي الصلة بين الدفاع عن الحب والدفاع عن الحرية. وهذه قضية قائمة طول الرواية. يكاد يكون البحث عن الحب مصاحباً للبحث عن الحرية، وعلى هذا الأساس يجب أن تُفهم كل القضايا السياسية المطروحة في الرواية. لا يجب أن نبالغ في جوانبها التي تتعرض فيها للعمل السياسي أو للعمل الثوري القديم أو لعمل المجموعة من الماركسيين الذين فشلوا، وهكذا. إن كل هذا محكوم عليه ـ أعني أنه إذا كان هناك حكم، فهو محكوم عليه ـ بمعنى أن هؤلاء لم يستطيعوا أن يدافعوا عن حبهم، وبالتالي لم يستطيعوا أن يدافعوا عن الحرية. هذا القدر قائم وموجود في الكتاب. وإن أنواع الفشل الذي حققوه، كان نوعاً من الدروس التي تُقدَّم لميخائيل. وكان يحاول أن يلقّنها لرامة.

وأخيراً، هناك ناحية أخرى. فعلى الرغم من قدرة رامة التي تكاد تكون أسطورية على أن تكتشف الرجال، بحبها لهم، إلا أن معظم رجالها، إن لم يكن كلهم، فيما عدا صور الأب، كانوا كلهم عابرين في حياتها، بل إن الرواية تقول إنهم عبروا، ولأنهم عبروا جاء ميخائيل، فلو لم يعبروا لما حدثت هذه القصة كلها. بل على العكس، من المقرر أنه على الرغم من صعوبات ميخائيل، وصعوبات علاقتها به، ظل هو طويل القامة بينهم جميعاً. وقالت له هذا. هذه نقطة أساسية. وهي أحد الأشياء التي عذبته والتي تُبيِّن تقاعسه، تقاعسه هو. فلماذا تقاعس إذا كانت هي قد قررت أنه أطولهم قامة، أعني حتى في اللحظة التي أصبح واضحاً فيها أنها خانته في لحظة عارضة ـ وطبعاً هذه هي النقطة المشكلة، المليئة بالاشكالات: انها ترى أن من حقها، ما دامت ليست في حالة حب، أن تمارس الجنس. ليس في هذا عليها ضيق. ولا يأخذ منها شيئاً، لا يأخذ من روحها شيئاً. هذه مشكلة لك أن تناقشها كما تريد. ولكن المهم أنها تقول فيها انني لست مجرد جسد، وحتى لو أُعطيت الجسد فأنا لا أعطي نفسي كلها، وهذا هو الذي يقوله ميخائيل باستمرار.

التجربة، حقيقةً، من حيث انسانيّتها، بسيطة بساطة الحياة، ولكنها معقدة التعقيد نفسه. ما هي قدرتنا على اجتيابها؟ لا نستطيع أن نقول اننا فرغنا من وصف التجربة، لأنني أحب مثلاً أن أتكلم فترة طويلة أيضاً عن شخصية رامة نفسها. فهي شخصية واقعية جداً ومليئة بصفات انسانية ممتازة.

د. صبري حافظ: هي تكاد تكون نقيضاً لشخصية ميخائيل من ناحية، وهي في الوقت نفسه امتداد لها. لأنها في تصوري يطرحان مفهومين مختلفين للدخول في التجربة الانسانية. المفهوم الذي وصفته بأنه المعرفة، ودور المعرفة.

ايمكن للمعرفة أن تساعدنا في حل هذا المأزق الانساني؟ في زيادة معرفتنا بالحياة، بأنفسنا، بالتجربة نفسها؟ والمفهوم الثاني الذي يبدو أن رامة تحاول أن تطرحه، مفهوم الممارسة المباشرة للتجربة، وطرح كل المعرفة للخلف. يبدو أن رامة ليست أقل معرفة من ميخائيل على أي حال. وليست أقل ثقافة من ميخائيل. ولكنها تبدو متفوّقة عليه، لأنها أكثر فهماً، في هذا الجزء: إن جزءاً كبيراً من المعرفة هو المعرفة المباشرة، وهو ليس الغاء العقل بل اسكات العقل في اللحظات التي يجب أن يسكت فيها، وأن يظهر العقل في اللحظات التي يجب أن يظهر فيها. أما ما يحدث فهو أن ميخائيل دائماً يَظْهَر عقله في اللحظات التي لا يجب أن يسيطر فيها العقل أو يطغى أو يأخذ أكثر من دوره. إن العقل موجود في كل التجربة بكل ثقله الذي فيه التاريخ والحضارة والأساطير، وكل هذه العناصر.

بدر الديب: هي تتهمه أن هذا الوعي مُوقِف ومُجمِّد لسيل الحياة.

هناك جانب آخر مع ذلك فهي تقول له، في بعض كلماتها: «لعله لا شيء يجمع بيننا ـ بيننا اختلافات كثيرة وجوهرية ـ إلا الوحشة» (وهذا أيضاً بُعد جديد من التجربة والبحث..».

وبعد ذلك هناك جزءٌ آخر من طبيعة التجربة.. هو أن ميخائيل يتطلب نوعاً كاملاً من العطاء، يتطلب نوعاً يكاد يكون فريداً. يقول انني أريد أن يكون الأخذ والعطاء شيئاً واحداً، ليس فيه شيء مِلْك لأحد.

وأعتقد أن هذا مثال انساني عظيم، سنظل نبحث عنه باستمرار خُلقياً، وميتافيزيقياً.

د. صبري حافظ: إلا أن في داخل العمل جزءاً صغيراً من التناقض مع هذا المثل الأعلى: أنه في إحدى لحظات الأخذ أو العطاء الذي ينشد هذا النموذج المثالي له، يهبط أو ينحدر إلى أن يصبح انساناً عادياً جداً، أقل من العادي، انساناً يريد أن ينتقم، يريد أن يفرض ذاته في لحظة، يريد أن يسيطر.

بدر الديب: يريد أن يغير..

صبري حافظ: لا، بل يريد، في لحظة، أن يتفوق عليها. لا يريد أن يتواصل، لا يريد أن يحقق المثال. أي أن في داخل ميخائيل تناقضات صغيرة.

بدر الديب: دعنا نبحث هذا الجزء أكثر قليلاً. هل كان فعلاً يريد أن يهزمها مثلاً؟ أي هل هناك معركة، تلك المعركة الطبيعية العادية المعتادة بين الرجل والمرأة؟

د. صبري حافظ: في لحظة، نعم. تحدث في لحظة. في لحظة فيها موقف. لحظة ربما هي لحظة الفشل الوحيدة الموصوفة في الرواية بدقة وبتطويل، في المواجهة الجسدية مرة بينهما. بدأت بأنه يرغب في أن يؤذيها، حتى أن كلا العنصرين موجود، مع أحدهما الآخر. عندما قالت له: «لا تؤذني».

بدأت كل التجربة تتفتت وتنهار بالتدريج، تجربة المواجهة، وبدا أنه بدأ يصحو، وقد ظهر هذا التناقض في أكثر من لحظة، ليس بنفس الدرجة وإنما بدرجات متفاوتة.

بدر الديب: فلنحاول أن ننظر إليه نظرة أخرى. إن هذا الموقف الذي وصفته الآن مصاغ من أول الرواية. إن أول فصول الرواية اسمه «ميخائيل والبجعة». وبصرف النظر عن أن الرواية كلها تقريباً موضوعة في هذا الفصل الأول، التجربة كلها، بكامل أبعادها، فاننا في آخر هذه القطعة الموسيقية نجد أن ميخائيل يُقدِم على عمل غريب جداً، هو خنق بجعة، في حديقة، في بحيرة. ومن الواضح أن عبارة «اخنقني» تتكرر باستمرار.

د. صبري حافظ: هناك مشهد يخنق فيه رامة، فعلاً..!: في «رامة ـ نائمة نائمة.. تحت القمر».

بدر الديب: نعم، طبعاً هذا المشهد يتكرر. ويصبح هذا الجزء: «لا تؤذني» امتداداً له، صدى له. ولكن ما دلالته؟ ما دلالة هذا الخنق؟ ما دلالة التخلص الكامل من الحبيب؟

د. صبري حافظ: تعني الفناء فيه؟

بدر الديب: لا. ليس ضرورياً الفناء فيه.

د. صبري حافظ: لأنه في نهاية هذا المشهد يغرق هو والبجعة مع أحدهما الآخر.

بدر الديب: نعم. هو، حقيقةً، تقريرٌ للاستحالة. ومعاناةٌ لها. معاناة مباشرة مستمرة. انه طالما هناك حياة، فأنا لن أستطيع أن أصنع هذا الاندماج الكامل. إنه من الممكن في الموت أصنعه.

وما جاء عن الموت هنا، شيء..

د. صبري حافظ: كثير جداً، نعم.

بدر الديب: كبير جداً.

من جوانب التجربة الانسانية أيضاً أن «رامة والتنين» على عظمتها فيها قدر كبير جداً من الانشغال بالذات.

ادوار الخراط: هذا تقرير لقضية خطيرة بالفعل. ولا أظنها صحيحة. من الممكن أن أقول: نعم، هي قصةُ ذات، لكنها ليست قصة الانشغال بالذات. وهناك فرق بين الشيئين، أنت تعرفه، وهو واضح جداً. هي قصة ذات. لكن هل هي قصة الانشغال بالذات؟ هنا المشكلة. يخيل إليّ أن ما تسعى إليه الرواية، على الأقل، لم يكن الانشغال

بالذات، بل الانشغال بالآخر. بل أكثر من ذلك، كما قلت أنت، السعي إلى الاندماج بالآخر، اندماجاً حقيقياً، عضوياً وروحياً وفكرياً وعاطفياً، فيزيقيا وميتافيزيقيا أيضاً. سواء كان الآخر هو رامة «المرأة»، المرأة المحددة الواقعية الغنية، أو المرأة، على اطلاقها، أم رامة ذات الدلالات والجوانب المتعددة. وهي الأحادية والتعددية التي تحدثنا عنها.

د. صبري حافظ: من الأشياء التي يخيل إليّ أنها مهمة جداً في الرواية أنها تربط الحب بالحزن بالمعاناة. ولا تربطه بالأشياء البسيطة التي تبدو كأنها الحب، بالفرح وباللعب. وفي لحظات الحب الحقيقية تجد مسحة من الحزن.. وليس من الفرح. هذا هو ما يقال في الرواية، بالنص أيضاً.

ادوار الخراط: هناك، أيضاً، فرح لا يكاد أن يوصف، ونشوة من سورة السعادة الخاصة. هذا ما يقال في الرواية أيضاً. وبالنص.

بدر الديب: لم أكن أتصور في الحقيقة أن التجربة الانسانية ستأخذ منا كل هذا الوقت.

كمال ممدوح حمدي: وبرغم هذا، وبالرغم مما يمكن أن يقال بالاضافة إلى هذا، يظل ما تقوله الرواية شيئاً مختلفاً ـ يظل ما تقوله هو الرواية نفسها أو هو ما تقوله الرواية في داخلها. إنما الشيء العظيم فعلاً أنه يمكن أن نكتشف أن النقد يمكن أن تصبح له لغة من لغة العمل نفسه، وبالبدايات العظيمة التي بدأها الأستاذ بدر الديب: البداية الموسيقية، وتشبيه العمل بأن تركيبه تركيب موسيقي يبدو في أربعة عشر وجهاً لسبع اسطوانات، بأنه كنز من الدرر تستوقفنا كل قطعةٍ من قطَعِه ورغبته في عرض هذه القطع، واستخدام لغة الرواية نفسها كمصطلح نقدي. وتجاوز المصطلحات النقدية الشائعة التي لا يمكن أن تفي بشيء مما هو موجود في الرواية، أو في الكتاب كما تريد أن تسميها. ليتنا، طالما نحن أمام هذا العجز عن استكناه ما يمكن أن تكون الرواية تقوله بالفعل، أن نتجاوز هذا إلى مغامرة الأستاذ ادوار الخراط في «الشكل».

بدر الديب: أنا أتصور حقيقةً أن هذا العمل سيفرض علينا إعادة نظر في كثير من تقييماتنا للأدب العربي، لأنني أتصور أنه ليس له «تراث». الكتاب ليس له «سوابق». أؤكد أنه سيكون له «لواحق» سواء من الأستاذ ادوار أو من غيره من الكتاب. إن طريقة التعامل كما أعتقد في مثل هذا النوع من الكتب تفرض فعلاً الالتزام كاملاً بما هو مسجّل فيه من وعي نقدي، لأنه ليس هناك عمل نقدي كبير لا يُصاغ فيه، في داخله، نقدُه نفسه. والنقاد مهما بذلوا، فان كل ما يفعلون أن يحاولوا أن يكتشفوا ما هو قائم في العمل نفسه.

كمال ممدوح حمدي: حتى وإن لم يكن ضرورياً أن يكون مصاغاً بوعي.

بدر الديب: حتى وإن لم يكن مصاغاً بوعي. ولكن عندنا هنا صياغة تكاد تكون منهجية.

إن صعوبة التركيب تأتي من النظر في كيف كانت هذه الرواية مُركَّبة؟ هذه الأربعة عشر فصلاً كيف تتوالى أحدها وراء الآخر؟

د. صبري حافظ: وهل كان ممكناً أن نضع فصلاً قبل فصل أو فصلاً بعد فصل؟

بدر الديب: هل كان ممكناً؟

غير ممكن، غير ممكن على الإطلاق.

بالعكس كل فصل يُعِدّ للفصل التالي إعداداً يكاد يكون مطلقاً، وضرورياً، حتمياً. أي أنه كان من الممكن أن يتوقف عند الفصل الأول. لكنه منذ بداية الفصل الثاني، لم يعد هذا ممكناً، على الإطلاق!

من أين أتت الصعوبة؟

من أن الأسلوب فيه بحث حقيقي عن «الموضوعية». نريد أن نتحدث قليلاً عن هذه «الموضوعية». إنه عندما يتحدث عن «موضوعيته» يقول إن أية لحظة من لحظات الحياة التي يقصها «لا فارق فيها بين الأوهام.. والذكريات.. والوقائع».. **الثلاثة**. هذه لغته: «الأوهام، والذكريات، والوقائع». الثلاثة مجتمعة، لا تنفصل فيها الأوهام عن الذكريات عن الواقع.

إذن أين الصعوبة؟

إنّ الصعوبة في أن تُصوِّر هذا في الفن. الصعوبة في أن تكتشف الأسلوب الذي ينجح في أن يقدم ما هو، حقيقةً، حياة. ما هو، حقيقةً، لا يمكن أن يكون إلّا حياة. ولذلك أقول إن هذا «موضوعية».

صعوبة التركيب أيضاً ليست في العمل الفني ككل، وإنما في الجُملة أيضاً، مجرد الجملة.

د. صبري حافظ: في بعض الأحيان تستغرق هذه الجملة صفحتين أو ثلاثاً.

بدر الديب: نعم. ماذا يسمى الجملة، هو؟ : «تركيب وتصميم وبناء معماري».. هذا ليس كلامي، هذا كلامه: «تركيب وتصميم وبناء معماري. «كل جملة، حقيقة، أيضاً موضوعةٌ في سياق، وسياقها غريب جداً، لأن لها بُعدين، كل جملة بالاطلاق، لها بعدان: بُعد ضوئي، وبُعد موسيقي. وهو يقول هذا، بالنص: «في نسق ضوئي موسيقي».

د. صبري حافظ: أريد أن أضيف إلى هذا أيضاً أن كل صورة لها بُعد بصري وبُعد سمعي. أي أن في الصور دائماً، حواراً بين الصور السمعية والصور البصرية.

بدر الديب: هذا موجود. وإنما أريد أن أوضح درجة الموضوعية في أن يكون النسق «ضوئياً موسيقياً».

الضوء والموسيقى هما الشيئان الوحيدان اللذان يمكن أن تجردهما من ذاتك. بمعنى أن كل صوت ـ غير الموسيقى ـ يمكن أن تفسره. أما الموسيقى فأنت تسمعها، تخضع لها، تقف أمامها موقفاً «موضوعياً». الضوء أيضاً على هذا النحو. ولست أتكلم عن المشهد وإنما أتكلم عن الضوء.. أي درجة الضوء الموجود في الجملة. هل هو رمادي؟ حالك جداً؟ مظلم قليلاً؟ يضيء وينير؟ هناك جمل توضح هذا بشكل قاطع.

ثم إنك تلاحظ في الأسلوب أن هناك ما يمكن أن نسميه مشاطرة أو مشاركة أو مشابهة ـ وهذه كلها ألفاظه ـ في معالجة كل عناصر الواقع. إن الواقع النفسي والواقع الخارجي لا يُفرَّق بينهما في المعالجة. ولذلك أنت تتساءل أحياناً عن بعض الوقائع الخارجية التي تريدها، والتي لم تثبت، لأنها حقيقة ليست لها قيمة إلا من حيث علاقتها بالتشابه الموجود بينها وبين النفس. لا فارق إذن بين النظر إلى النفس، بين النظر إلى المرأة، بين النظر إلى ملابسها، بين النظر إلى الشجرة، المطعم، المرور، التاريخ..! كلها تُعالَج على مستوى واحد ـ في جملة واحدة.

في هذا تخرج صورة، أي يضع الكاتب صورة، موحَّدة للطبيعة.

والطبيعة مشكلة يجب أن نتكلم فيها قليلاً إذا أتيح لنا الوقت لأنها قائمة أساساً على النظر بأن وحدة الطبيعة يجب أن توجد، وأن يلتحم الأسلوب بالوجود. فالطبيعة ليست أبداً خلفية، وإنما هذه هي طبيعة الفن. إن الفن الذي لا يصنع التحاماً بالوجود، والفن الذي لا يُوجِد، ليس فناً.

كمال ممدوح حمدي: قلت منذ قليل إن ترتيب هذه الفصول حتمي. هذه النقطة تحتاج إلى استيضاح.

بدر الديب: قال لي الأستاذ ادوار ذات مرة، إن الموسيقى من الفنون التي لم يدرسها، مع أنه درس أنواعاً أخرى من الفنون وتتبع أساليبها التكنيكية.

الغريب أن «رامة والتنين» مرتبطة جداً بالتكنيك الموسيقي. بل أريد أن أقول إن فيها ما يسمى بالشكل الدائري أو الصورة الدائرية، وهي موجودة في كل وجه من أوجه الاسطوانات. إن اللحن الذي يكوّن الاسطوانة الآتية يكون موجوداً، عادة، في آخر الاسطوانة التي تأتي قبلها، في الوجه السابق من الاسطوانة، **لفظاً، وقيمةً. أعني «السلالم الضيقة والتنين»**، موجودة في القطعة التي تأتي قبلها، «رامة نائمة» موجودة في القطعة التي تأتي قبلها.. **وتقال، كجملة، وكقيمة**، كانتظار لها. وبعد ذلك، فان كل جزء من الأجزاء يفتح ويختتم بنفس القيمة الموسيقية، بنفس الموضوع ـ الموتيف ـ الموسيقي. وهذه تركيبات موسيقية صرف.

أتصوره أنه يبنيها فعلاً على فكرة أن كل جملة «تركيب وتصميم وبناء معماري»، وأن فيها نسقاً ضوئياً ونسقاً موسيقياً. موسيقياً، وليس سمعياً. ما الفرق الذي أريد أن أقول بين «موسيقيّ» و «سمعيّ»؟ إنه ليس مجرد صوت، إنما التوافق النغمي قائم: الهارموني، التناسق أو الانسجام النغمي، أو الكاونتربوينت، تقَابُل النغمة مع نغمة أخرى، أو تصارع مجموعة من الموتيفات وعودتها مع بعضها البعض. هذا باستمرار قائم. وبعد ذلك فان كلامه عن الموسيقى دائم، في كل الرواية.

أولاً من حيث المعاناة: «قال لنفسه: تعذبني الموسيقى هذه الأيام. تغزوني من غير مقاومة، غزوا حسياً، على مستوى الحشا والدماء، وتتملكني على الفور، تفتح كل الأقفال، وتنصبّ في شرايين ثقيلة، كأنها سم، من نوع مستحوذ، تتشربه كل خلية في كبدي، مُلحّة، متطلبة، لغتها غير المحددة هي صرخة متجاوبة. أين موسيقى العقل؟ وسحر هندستها الصامتة وخطوطها؟».

وثانياً، فان حديثه، مباشرة، عن الموسيقى، كثير جداً.

كمال ممدوح حمدي: إن الحديث عن الموسيقى قد جاء بشكل مباشر، ومهما كان ينكر معرفته ودراسته للموسيقى، فان هذا قد وضح في أبسط الأشياء. إن اقترابه من المشهد، كما أسميته، فيه هذه العناصر الثلاثة: العنصر البصري، والسمعي، والحسي إذا أحببنا أن نسميه بذلك. ففي الجزء الأول مثلاً يصف أشعة الشمس وهي تسقط على الأشجار وتتلون بلون الخضرة. وزقزقة العصافير، وهذه مسألة سمعيّة. كما يصف حسّه الخاص بهذا كله لكنه مع الصوت ـ ومعروف دلالة صوت العصافير الموسيقية ـ يصف أشعة الشمس بأنها فرحة كالأطفال. هذا الفرح الذي يمكن أن نقول إنه من مقام كذا كبير مثلاً.

د. صبري حافظ: مقام صغير.

بدر الديب: نعم. صغير.

كمال ممدوح حمدي: لا، يخيّل إليّ أنه الكبير، الذي فيه البهجة، بهجة الأطفال، والفرح.

بدر الديب: يمكن أن تضع المعاني، على أي حال، في أكثر من سلم.

كمال ممدوح حمدي: أعني أنه في أبسط الأشياء تفضحه المعرفة والحس بالموسيقى.

د. صبري حافظ: وهو يقول ذلك حتى عندما يصف غرفة ميخائيل: الصنوبر، وصور رينوار والموسيقى التي تأتي من ريكوردر ياباني قديم، أي أن الموسيقى موجودة باستمرار حتى في طقوس حياته اليومية المعتادة الرتيبة في داخل غرفته، هناك هذا الريكوردر الذي يظل يخرج هذه الموسيقى، طول الوقت، بجانب الأشياء الأخرى كلها.

كمال ممدوح حمدي: وبعد ذلك هناك تركيب العمل ككل. انظر لتركيب العمل في الجزء الأول. وفيه كل عناصر الموسيقى.

بدر الديب: عندما بدأنا نتحدث عن التركيب حاولنا أن نقول فكرة «الموضوعية». إن فكرة الموضوعية من الأشياء الأساسية التي يتحتم علينا أن نجتابها على قدر ما نستطيع. إنني أتصور أن الموضوعية هي الخاصية الأساسية للفن. أعني أن الفن إذا لم يستطع أن يضيف إليك معرفة، فلن يكون فناً. ولا يمكن أن تضيف معرفة إلا إذا كنت موضوعياً، بصرف النظر عن وجهة النظر التي تأخذها. ووجهة النظر المأخوذة هنا هي المساواة في عناصر الأوهام، والذكريات، والوقائع. بحيث أنه ليس هناك فارق، فعلاً، في المعالجة، في التناول، بين أي موضوع على هذه المستويات. ويجب أن توصف كلها بالقدر نفسه من الموضوعية.

هذا القدر من الموضوعية يأتي عند ادوار، في جملته، عن طريق أنه لا يُعبّر، إنما يُوجِد. أعني لا يهمه أن يقول ماذا كان المنظر. أو كيف كان. إنما يهمه أن يضعه أمامك. وهو يعبر عن هذا المعنى، باستمرار، باهتمام العين. انظر ماذا يقول؟ عندما يصف رامة، : يقول لها: «أنت هي. . كأنك قد شغلتِ سياقاً زمنياً جديداً وأبدياً، ضُربتْ حولك هالة غير مرئية» (انظر: «**هالة غير مرئية**») «من شمس خفية **تقطعك** عن العالم. وتجعلك بؤرة العالم. لأنك هناك **تقمّص** عائد إلى قلبي، ومنبثق منه. متجسد وحده، من غير وهم، فلا يمكن أن يُنال، بل لا يمكن الوصول إليه. كم يمكن أن يكون الحب موجعاً. .»

أقول الآن أنه يمكن أن نغيّر هذه الكلمة «أنتِ» مع أي موضوع آخر.

كل موضوع عند ادوار في الرواية هو منقطع عن العالم جُعِل بؤرة للعالم.

كل موضوع عنده هو. . هناك. . تقمّص عائد إلى قلبي منبثق منه.

كل موضوع لا يمكن أن يُنال بل لا يمكن الوصول إليه. . وإنما يمكن رؤيته.

وبالتالي كم يمكن أن يكون **الفن** ـ وليس الحب ـ موجعاً.

بمعنى آخر ماذا يقول؟ : «**أنظرُ** بعينين صاحيتين. العين ليست سلاحاً للبتر».

اليد هي التي سلاح للبتر. . العقل سلاح للبتر، لأنه ينتزع الشيء من واقعه، ويقدمه في سياق آخر. العين لا تصنع ذلك. العين ليست سلاحاً للبتر.

«لعل النّور يزيد الحرق اشتعالاً» وهذا هو الذي يصنعه في جُمَله.

نتيجةً لهذا الحس الموضوعي، أو لمحاولة **موضعة الأشياء**، **موضعة المشاعر**، **موضعة القيم**، **موضعة المعنى التاريخي**، تصبح الجملة عنده لها نبْض، صاحية. كأنها نبض قلب. وليست كأنها تعبير. إن التعبير تتلاحق فيه الأشياء. أما عند ادوار، في جملة، فلا تتلاحق الأشياء، **إنما تتواجد في معيّة**. وهذا فارق جوهري.

عندما يأتي تتابع صوره، فان الصورة، عندما يكوّنها هو، تراها أنت تتصاعد. قطعة وراء قطعة وراء قطعة، وتنتقل كأنك تراقب نحاتاً يصنع شيئاً. لا يقدّم أجزاء من شيء، فمازال الشيء لم يُصنع، كأنك ترى الازميل وهو يدق قطعة، وتطلع قطعة، وتطلع قطعة، وتطلع قطعة. . ولا يسكت ازميله حتى يخْرُج التمثال. وعندما تنظر تجد، في الآخر، أن التمثال يتكون في آخر القطعة. فيكوِّن المشهد. إن المشهد لا يتكون من الأول، إنما أنت تراه وهو يُصنع، **قطعة قطعة قطعة**، حتى يتكون في الآخر.

أرجو أن أقرأ لك قطعة من هذا، كيف ظلت الصورة تتكون حتى أصبح البطل قبراً متحركاً يحمل شيئاً. . يحمل التجربة في نفسه. كل العناصر الطبيعية الموجودة حواليه تُجرِّد من قيمتها المألوفة، أعني أن الشيء الحار لا يبقى حاراً، الشيء البارد لا يبقى بارداً، قيمتها المأخوذة الناتجة عن التجربة تُجرِّد منها، هذه العناصر تجرد منها، وتُرَدّ إلى وجود موضوعي، أي إلى وجودها من حيث أنها ضوء، **أو شيء أمام العين**، ليس له «قيمة»، مستقلاً تماماً عن الاستعمال. وبالتالي فتبقى عنده حرية مخيفة. تصبح السيارة مثلاً قطة معابثة سعيدة مرحة لها مخالب. عمّ يعبر هذا؟ هذا عبارة عن أن العنصر الطبيعي جردته من «**قيمته الاستعمالية**»، خالصاً: **ورأيته فقط**، كموضوع، وبعد ذلك وصفته.

أريد أن أقرأ لك هذه الجملة التي أُحس فيها هذا النبض، أعني أن كل كلمة هنا كأنها نبض قلب:

«كل هذا النفَس. . الأنثويّ.

نفح ينبوعٍ . . خفيّ .
من ماءٍ . . دسمْ .
يجري . . عن بؤرةٍ غنية .
في داخلها» .

لو توقفت عند كل «في» أو «من» أو «عن»، عند كل نبضة صوتية . . لأحسست أنها تصنع شيئاً كهذا النبض . . تحس أنها تصنع عملية نبضة الجملة . وهذا موجود ـ كما قال الدكتور صبري في الأول ـ حتى في الحروف . إن عنده شغفاً كبيراً بخدمة الحرف وإبرازه من حيث دلالته الموسيقية .

د. صبري حافظ: عنده شيء آخر: أن العالم الخارجي الواقعي يرتبط أساساً بالعالم الداخلي ـ وهو ما يكاد يكون متعمّداً . إن التتابعات الموجودة في العالم الذي في الخارج تكاد تكون غير صالحة للتعامل مع هذا العالم الداخلي الذي تتساوى فيه المستويات الثلاثة: المستوى الخارجي مع المستوى الداخلي مع المستوى المتوهم، المستوى المراد والمستوى المرغوب والمستوى المحبط أيضاً .

إن لهذا العالم منطقاً آخر تماماً، غير المنطق السببي التقليدي الذي تأتي فيه التتابعات المنطقية، وتترتب فيه النتائج على المقدمات .

فالرواية تحاول أن تخلق منطقاً جديداً، وفي محاولتها لخلق المنطق الجديد تستعمل، إلى حد ما، ما اصطلح في تسميته في النقد الأدبي بأسلوب «التتابع الكيفي» وهو في اللحظة التي يصف فيها وحدة رامة مثلاً تأتي فوراً بعدها لحظة مشابهة يصف فيها ميخائيل، واللحظة التي يصف فيها أهمية رامة، تأتي بعدها لحظة يصف فيها أهمية ميخائيل ـ إنْ لم يكن ميخائيل الحالي فهو ميخائيل الماضي . ليست العلاقة بين التتابعات، أصلاً، علاقة منطقية، ليست علاقة سبب ونتيجة، وإنما علاقة تشابه وتماثل في الخصائص .

بدر الديب: تساوق .

د. صبري حافظ: وتنافر أيضاً في جزء منها .

بدر الديب: التنافر هو نوع من أنواع التساوق .

د. صبري حافظ: نعم . فالتتابع، هذا النوع الجديد من التتابع، فيما يخيل إليّ، هو النوع السائد في التطور الموجود في الرواية ككل، باستثناء اللحظات القليلة جداً التي يسود فيها السرد القصصي التقليدي بتتابعاته المنطقية، وهذه لحظات قليلة جداً في الرواية . ولعلها لا تتم في أكثر من ٢٠ ـ ٣٠ صفحة من رواية في ٣٥٠ صفحة . ولعلها تتم في فصل أو اثنين محددين جداً، يحدث فيها هذا السرد التقليدي الذي يظهر في أجزاء صغيرة، وليس في فصول كاملة .

بدر الديب: إن «التتابع الكيفي» مقولة نقدية . وأتمنى أن نخلص، إلى حد ما، من استخدام المقولات النقدية الجاهزة .

د. صبري حافظ: هي مقولات نابعة من محاولة توصيف ظواهر متشابهة . فان هناك مقولات كثيرة جداً ومتاحة ومع ذلك لا استعملها اطلاقاً، لا أحاول استعمالها حتى لا ندخل في مشكلة طويلة جداً، وهي مشكلة المصطلح، ومحاولة خلق مصطلح جديد، والمصطلح المنقول . إلى آخر ذلك .

أريد أن أطرح مشكلة أخرى مهمة، فيما يخيل إليّ، في هذه الرواية، وهي الإلحاح على استخدام «دون كيشوت» في الرواية . صورته هذه، ابتداء من هواية جمع تماثيله، عند رامة، إلى الاستعارات الكثيرة المتكررة لتنويعات مختلفة على تجربته هو . وعلاقة التوازي بين هذه التجربة وتجربة ميخائيل نفسه .

بدر الديب: نعم قضية دون كيشوت هذه قضية أخرى، وقضية مهمة جداً .

لكني أريد أن أعود فأقول إنني عندما أشير بعدم استخدام المقولة النقدية . فليس ذلك غضباً من المقولة، ولا تأبّياً عليها، إنما محاولةً لاكتشاف مقولة خاصة بالعمل . لست أدري ما إذا كان من الممكن أن نقول إن «التتابع الكيفي» يكفي لوصف التتابع في هذا العمل أم لا يكفي . لا أعرف، حقيقة .

د. صبري حافظ: لا أستطيع أن أحكم، ولكني أزعم أنه يساعد .

بدر الديب: يساعد . . نعم يساعد في فهمنا .

د. صبري حافظ: هو يساعد في فهم نوعية التتابع الموجود، لأنه يختلف عن التتابع المنطقي التقليدي .

بدر الديب: إنني مثلاً من غير استخدام لمقولة حاولت أن أقول أنه ليس هناك فارق، إن هناك مشاطرة ومشاركة ومشابهة في تعامل هذه الأشياء مع بعضها البعض، وإن التلاحق الذي يأتي ليس تلاحقاً، أعني ليس شيئاً يجيء وراء شيء آخر في الزمن، وإنما هو تواجد معاً، لتكوين صورة واحدة .

د. صبري حافظ: هذا هو الذي أقصده في التتابع الكيفي .

بدر الديب: إذن فنحن متفقان، وإن اختلف التعبير .

د. صبري حافظ: أحاول استخدام تعبيرات لها مدلول في التراث النقدي، ذلك يُسهّل معرفتنا، قليلاً، بالعمل ويغنينا عن الدخول في التفاصيل، وشرحها، والغرق في جزئيات طويلة جداً .

بدر الديب: ألا تلاحظ أن هذه المقولات مُفْقِرة وليست مُغْنِية.

د. صبري حافظ: مفقرة؟ هي تحاول ايجاد قاسم مشترك في تجارب انسانية كثيرة. في تجارب فنية مختلفة. وبالتالي فهي تُغْنِي وهي تحاول أن تبحث عن المشترك. وبالتالي فهذه محاولة ليست للافقار.

بدر الديب: هي محاولة للتعميم.

د. صبري حافظ: للفهم وللتعميم.

بدر الديب: للتعميم. هي أساساً للتعميم. ولكن هل تتصور أن تجربة مثل تجربة اللغة عند ادوار ممكن أن تكون معممة؟

د. صبري حافظ: لا، اللغة لا. أتكلم عن التكنيك السردي، القصص. التتابع الكيفي يصف فقط تكنيك السرد القصصيّ الذي هو تكنيك متميز ومختلف..

بدر الديب: يعني كيف تُحكى. الحكاية. وكيف حَقَّق المساواة بين المستويات المختلفة: المستوى الخارجي والداخلي والمتوهم والمراد والمحبط». حققها بأنه صنع التساوق، أي أنه من الممكن أن يحكي لنا حكاية قطة مثلاً وأن يحكي لنا مشاعر تكاد تكون قريبة جداً من رعاية القطة أو حنانها أو نحو ذلك، في تجربة رامة نفسها. هذا الذي تقصده، أليس كذلك؟ أم ماذا؟

د. صبري حافظ: لا ـ الذي أقصده يمكن أن يكون، إلى حد ما، أكثر تعقيداً قليلاً من هذا. أن يحكي خاصية معينة، كيفية معينة في حياة رامة، وبعد ذلك فان العلاقة نفسها تأتي بخاصية، كيفية، تكاد تكون ليس فقط مشابهة لها وإنما مكملة ومعمقة لفهمنا للخاصية الأولى، في حياة ميخائيل مثلاً، في العلاقة بين أحدهما والآخر، في موقف يمكن أن يكون ـ حتى ـ خارجياً عن الاثنين، وبالتالي فان التتابع لا يأتي من أن (١) تعود إلى (٢) إلى (٣) إلى (٤). وإنما أن (١) ربما تعود إلى (٣)، لكن (٣) هذه تلقي أضواء على (١) تغنيك أن تحتاج إلى (٢) كمَعْبَر.. في الوسط.

بدر الديب: هذا كلام مقبول، وليس فيه شك. أعني ليس هناك اعتراض عليه. كل الذي أريد أن أقول هو أن أهميته تأتي من أنه إطار.

د. صبري حافظ: إن محاولة البحث عن إطار نضع فيه الرواية مسألة مهمة جداً.

بدر الديب: لأن المشكلة النقدية هي اكتشاف التشابهات.

د. صبري حافظ: اكتشاف التشابهات، بدون شك، هي المشكلة النقدية. ولأننا نعي مشكلة أساسية جداً وهي أن هذا العمل جديد، وأن هذا العمل يحتاج إلى جسر بين القارىء الذي تربى على الحساسية التقليدية، على المغامرات والكشوف والتجارب الفنية الجديدة المحدودة: يحتاج إذن إلى جسر كبير جداً بين هذا القارىء، وبين هذا العمل، وأن هذا الجسر يجب أن يبحث عن المشترك بين هذا العمل وبين بعض التجارب، ربما، الفنية غير العربية، أو غير المصرية لكي يساعد القارىء الذي قرأها إما في ترجمات، وإما في أصولها، على أن يقترب قليلاً من هذا العمل.

بدر الديب: أتمنى حقيقة أن أكتشف هذه التتابعات.. أتمنى أن تَنْظُر فيها.

د. صبري حافظ: في نسختي، وضعت علامات على شيء غريب قد لا يحدث في طبعة ثانية من هذه الرواية. يحدث في هذه الصفحة كذا، وفي الصفحة التي أمامها يحدث شيء يكاد يكون مقابلاً له تماماً. يحدث شيء ما في صورة ميخائيل هنا، وبعد ثلاث صفحات يحدث شيء مماثل تماماً في صورة رامة. أي تحدث محاولة الاكتشاف، حتى في الجزئية الصغيرة جداً التي قلتها من قبل، إنها تقدم لنا أسطورة أوزيريّة معكوسة، لا تجمع فيها ايزيس نثار جسد أوزيرس المطروح على طول الوادي والدلتا، وإنما يحاول ميخائيل أن يجمع نتفاً صغيرةً لصورة «ايزيس ـ رامة»، أو «رامة ـ ايزيس»، فتتخلق معها، ولدهشتنا نحن، صورة ميخائيل نفسه.

بدر الديب: نعم، هذا كلام عظيم. ليس عليه اعتراض أبداً. ولكن صعوبة هذا هي المتابعة الجزئية.

د. صبري حافظ: طبعاً، لا يظهر هذا إلا من خلال نقد تطبيقي تفصيلي جداً. والمشكلة هي أنه يجب علينا ـ بالرغم من حرصنا وحبنا الشديد لـ «رامة»، ونحن متفقون عليه ـ أن نتصور أيضاً أن هناك عدة طرق للاقتراب من الرواية، طرق مختلفة بعضها معادية جداً لـ «رامة والتنين» وأن هذه الطرق سوف تمسك بهذه الأشياء.

بدر الديب: أنت متفائل. أولاً صعوبة «رامة والتنين»، من غير هذه القِيم، قائمة، يعني مجرد التفكير في هذه المسائل خطأ.

د. صبري حافظ: لا. ما هي المشكلة؟ إن حرصي على هذا الجديد، على هذه القيم التذوقية، وعلى أن تسود، يجعلني أريد أن ألغي كل هذه الأشياء. لا أريد لها أن تبقى، أصلاً، هذه الأنواع من عدم الفهم أو من الاقتراب من العمل بقيم تقليدية في التذوق.

بدر الديب: غير ممكن.

د. صبري حافظ: لا، إن هذه الأشياء مظان لسوء

الفهم، وهي سهلة ويمكن الايقاع بالرواية فيها، بدون مبرر.

بدر الديب: هذا هو الخطأ.

د. صبري حافظ: ليس هذا هو الخطأ.. إطلاقاً.

بدر الديب: أنا أعتقد أن هذه المظان، مظان سوء الفهم، ستكون في أشياء كثيرة جداً. أعني أنه من الجائز أن تُتّهَم، «رامة» بأنها بورنوجرافية مثلاً. يمكن أن تُتّهَم أنها مشغولة في كثير من لحظاتها بالجنس.

د. صبري حافظ: إن فيها حسّاً بالجنس، ولكن ليس فيها أي تصوير يشير إطلاقاً إلى أية مواجهة من هذا القبيل. على العكس، فيها محاولة لاعلاء المواجهات العضوية والجسدية إلى مستوى الشعر وإلى مستوى التصوف وإلى مستوى الفلسفة.

بدر الديب: لا أدري. وإنما أتصور أن هذا ممكن أن يكون قائماً. وأتحدث هنا عن تخوفاتك.

أريد الآن أن أنقل هذه المناقشة إلى قضية غريبة قليلاً، هي قضية مصر في «رامة».

الكتاب كله، في نظري، غنوة لمصر. حتى بالمعنى البسيط الساذج.. المعنى الذي نريده عندما نقول إن هذا مصري متعصب.

د. صبري حافظ: هو مصري متعصب، قبطي مصري متعصب.

بدر الديب: نعم.. ولكني أريد هنا أن أقرأ له جزءاً صعباً وفيه مصر، بمعنى يجوز ألا نقبله كلنا، أو نعترض عليه. ولكن من حقنا أن نفكر فيه كثيراً، وهو الذي يغير تفكيرنا في كل القضايا المرتبطة بالسياسة في الرواية:

«قال: عندك حق. الغالب أن الناس تأخذ قوالب جاهزة لها دور الأفعال. مساحات أو كتل سابقة التصنيع، إذا أمكن القول، من المشاعر والأحاسيس المعدة لهم سلفاً.

قالت: «لا أنكر أن القليلين، ربما، لديهم حساسية أصيلة بكر وخاصة بهم أمام الطبيعة، أظنك منهم».

(كان هذا الحديث عن الطبيعة).

«قال: (وهذا هو النص الذي أريد أن أقدمه:)» قال: هل هناك حقاً هذه الطبيعة؟ الناس وما يصنعون جزء مكون، وعامل من عوامل صنع الطبيعة فيما أظن. لا أظن أن هناك طبيعة أخرى مفارقة، يمكن أن تُتصوَّر دون تدخل الانسان أو، حتى، وجوده.. وخاصة عندنا في مصر.. هل يعرف الطبيعة من يتكلمون عنها؟ الصور الشاحبة التي اعتنقوها من ترجمات الشعراء وقوالب الأدباء المجددين.. أما عندي فالطبيعة في مصر مصنوعة كلها بأيدي الناس.. فيما عدا الصحراء، فيما عدا الصحراء، فيما عدا الصحراء طبعاً، بعد أن تتجاوزي خطوط التليفون والتلغراف، وأبراج الكهرباء الجديدة، بعد هذا الخط، ربما، تجدين رعب الصحراء، وسحرها، وغربتها الكاملة عن كل اقتحام انسانيّ..»

ماذا أريد أن أقول؟ أريد أن أقول إن فكرة نفي الطبيعة عن مصر، هنا، هي تقديس حقيقي للانسان المصري.

ادوار الخراط: صحيح.. بالضبط.

بدر الديب: وهو معنى كبير للانسان الذي جعل كل شيء في البلد..

ادوار الخراط: بيد مصرية.

بدر الديب: بيد مصرية. نحن كمصريين، أنا كمصري، أحسست بهذا الجزء جداً.

وأحسست بفرحتي، جداً، أنني صانع الطبيعة، أعني صنعتُها، بكل ما فيها من قسوة أو تعقيد أو صعوبات.

هناك مكان آخر يتكلم فيه أيضاً عن مصر وعما يصنعه الانسان المصري. القطعة التي يتكلم فيها عن اللغة التي تصنع منها تبراً معيناً.

د. صبري حافظ: الجزء الذي تكلم فيه عن اللغة العربية التي فُرضت علينا ثم صنعنا منها شيئاً مختلفاً، آخر. هذا في «ايزيس في أرض غريبة». وهو جزء من غربة ايزيس، داخل هذه اللغة.

بدر الديب: ليس غربتها في الحقيقة، وإنما قدرتها أن تجعلنا مِلْكها.

د. صبري حافظ: لأن «ايزيس في أرض غريبة» ليست في أرض غريبة.. عندما قرأت هذا المقطع.. قال في البداية «ايزيس في أرض غريبة»، وبدأ يصف فندقاً، فقلت: «عم يتكلم؟ أين هم الآن؟ هل هم خارج مصر؟ أم في مصر؟ طول الوقت؟»

بدر الديب: ايزيس في أرض غريبة، كانت خارج مصر.

د. صبري حافظ: كانت في خارج مصر، كانت في روما، أليس كذلك؟

بدر الديب: لا، كانت في بيبلوس.

د. صبري حافظ: في لبنان تعني؟

بدر الديب: في لبنان، نعم..

د. صبري حافظ: لا.. ولكن كان هناك جزء في روما.. وكنيسة القديسة بيتر.. هل كان هذا في بيبلوس؟

بدر الديب: إن تحديد كنيسة القديس بيتر صعب جداً، أعتقد أن هناك في الاسكندرية كنيسة القديس بطرس.. أليس هناك كنيسة القديس بطرس في الاسكندرية؟

د. صبري حافظ: كنيسة القديس بيتر هذه أين كانت؟ في روما.. أم في مصر؟

ادوار الخراط: لن أقول شيئاً في هذا الجزء(*).

د. صبري حافظ: لا.. نريد أن نعرف.. لأن هذه مسألة تاريخية. لأنك لو أنك تركتها جغرافياً لكنا عرفناها.

ادوار الخراط: ينتهي هذا الجزء بالكلام عن المنشية الصغيرة.

بدر الديب: نعم هذا هو في الاسكندرية، المنشية الصغيرة.

د. صبري حافظ: لكن أين كنيسة القديس بيتر هذه؟

ادوار الخراط: هناك طبعاً في المنشية الصغيرة كنيسة..

بدر الديب: كنيسة بطرس.

ادوار الخراط: كنيسة...

د. صبري حافظ: نريد أن نعرف التفاصيل الصغيرة.

بدر الديب: معروفة.

ادوار الخراط: ومع ذلك، فلنرجع إلى الجزء الخاص باللغة. هذه القطعة في صفحة ١٢٢ في الفقرة الثانية.

بدر الديب: نعم هذا هو النص: «نعم للأسف، ربما اختلطت هذه بدمائنا.. لا أعرف.. أنا لا أعرف غير لغتهم أما حضارتهم فهذه حكاية أخرى».

وهذه مشكلة.

د. صبري حافظ: هل يمكن أن تفصل اللغة عن الحضارة..

بدر الديب: نعم.

د. صبري حافظ: أم لا؟

بدر الديب: نعم.. ممكن.

د. صبري حافظ: أهذا ممكن؟

(*) «لن أقول شيئاً»، لأن الوقت لم يُتِح لنا أن نناقش، باستفاضة، كيفية علاج «المكان» في «رامة والتنين». وإن كان الأستاذ بدر الديب قد أشار إليها، عندما تكلم عن «الموضوعية». لم يكن التحديد «الجغرافي» مطلباً، وكان هناك مسعى لأن يكون «المكان» - شأنه شأن «الزمان» - منصهراً فيه عدة مستويات. وبالتالي فإن كنيسة القديس بطرس يمكن أن تكون في روما، وبيبلوس، والمنشية الصغيرة بالأسكندرية، في «مكان» واحد، في «وقت» معاً.

(ادوار الخراط)

بدر الديب: ممكن.. ممكن. إذا كنت مصرياً.. ممكن.. ألأنك أنت في مصر تصنع حضارة.. لا تصنع لغة.

د. صبري حافظ: الحضارة هي أنساق تفكير، أنساق تعبير..

بدر الديب: نعم ولكنك تُحوِّلها..

د. صبري حافظ: ليست اللغة أداة تعبير. اللغة أداة تفكير، اللغة قوالب أصلاً للتصور وبالتالي لا يمكن فصل اللغة عن الحضارة.

بدر الديب: طبعاً، وأنا لا أفصلها. إنما أنا أقول إنني صنعت بها حضارة. هو يقول: «نسيت لغتي أو أسقطتها، عِشقي للغتهم أيضاً هو عشق الخونة، مضطرباً، كمن يعشق خانقته، ولكنها تصبح لغتي، أنا وأنت، لغتنا نحن أنت وأنا، نطقنا بلغة أجدادنا أول ما نطقنا، هذا تعرفينه، أليس كذلك؟ وما زلنا حتى الآن نتكلّم الهيروغليفية المقدّسة، نعم، في ثوب آخر، ربما، وتحت قناع جديد».

«أما لغتي أنا، لغتنا، فهي تركيب وتصميم وبناء معماري.. هذا هو سحر المصريين. يحولون كل شيء كل شيء إلى تبرهم الخاص.. طينهم هم الخاص.. بنائهم هم الخاص. يبدو لي هذا بدائياً وساذجاً.. لكنه عندي يقين.. ايمان ليس بحاجة إلى أدلة وبرهان.. شيء كأنه صوفيّ».

أعتقد أنه لا شك أن هناك سحراً للمصريين، سواء قبله العرب أو رفضوه، سواء قبله الغرب أو رفضه. وأن هذا السحر هو قدرة على تحويل كل شيء، كل شيء، بما فيه اللغة، إلى تبرهم الخاص.

* * *

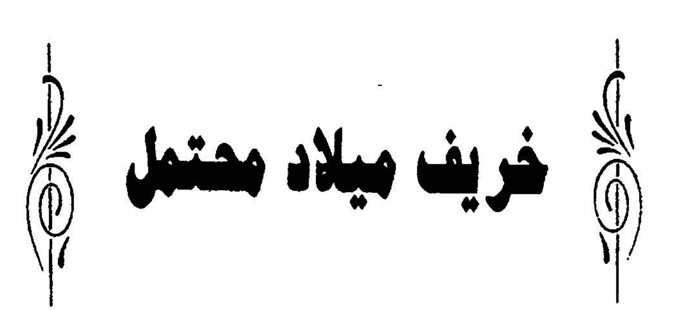
(انعقدت حلقة من هذه الندوة، وسجلت، في استوديو ٣٩، في يوم الأربعاء ١٣ فبراير ١٩٨٠.

واذيعت في اليوم نفسه. وأعيدت اذاعتها لمرةٍ ثانية يوم الأربعاء ١٢ مارس ١٩٨٠، ولمرةٍ ثالثة لم أقع على تاريخها، ولمرةٍ رابعة يوم الأربعاء ٣٠ يوليو ١٩٨٠.

واستُكمِلتْ الندوة في يوم الأربعاء نفسه، ١٣ فبراير ١٩٨٠، من الساعة الحادية عشرة حتى الساعة الثانية من صباح الخميس ١٤ فبراير ١٩٨٠، في بيت الأستاذ بدر الديب، في باب اللوق.

ولم يتدخل المحرر في تسجيلها هذا إلا بالإعراب، وأقل القليل من الإعداد والتنسيق).

قصة قصيرة



خريف ميلاد محتمل

▪ مصطفى الكيلاني ▪

المرآة في المرآة رحم مهجور بَنَتْ فيه الطيور الغريبة أعشاشها ثم هاجرت.

ضحكت من الريش المتناثر وأوراق الصفصاف وتثاؤب البحر يلفظ آخر أنفاسه في خريف عام مجدب وكان الماء بين الزرقة والسواد رئة يتنفس بها شارع النزل على امتداد البصر.

كاد الحاكي يختنق في قيلولة ذلك اليوم، والقلم على الطاولة حصان سقط من أعلى التل فانكسر عنقه وساح الصهيل على الورقة المرآة.

قدموا على ظهور الجياد واللبات في تماوج النسيم بحر أسبح في قيعانه قبل ظهور الاحتمال بقرون. ويشهد ذلك بصحة أخبارها.. ناديتها: «يا امرأة العشق القديم ناوليني منديلك فهذا عنقي اشتاق إلى الصديد.. لا تبخلي عليّ بصورة الشجر الحزين يرقص في عويل الريح والنجوم تحتجب لتغرق القبور في ظلام عينيك المتعبتين».

وأومأت إلي بالبنان.. قلت: «تلك امرأة جنوني أبصرتها في الليلة الثانية بعد العيد عندما غرقت قلوب الأطفال في حزن كأنه الحب يهلك أو الأعشاش تهجر أو الجندي تأكل النار عينيه في لحظة الانتصار».

وتعلمت من وجهها الغائم أن البحر لن يعمر بل سيقبر يوماً بعد انفجار البراكين، والسماء سينشق صدرها ويسقطها اللهاث في ذاكرة الزمن الغائب وسأكون في حجم الفراغ الذي خمرني يوماً وطواني ثم رماني في بحر هذا الزمن.

وتعلمت من صمتها حقائق الليل، فسخرت منهم يركبون الوهم ويحلمون وهم في سعير التيقظ لا يبصرون وجوههم والمرآة.. فكرت مرة في إزاحة الأقنعة.. كانوا في قاعة كبرى يجلسون فرادى، والضوء الشاحب طريد الظلمة، والسقف خيال صورة لم أعد أذكرها أو يشبه رقعة شطرنج، والبيادق رؤوس فئران، وفي الركن المقابل يجلس رجل ضخم الجثة على رأسه سطل تآكلت حافته وتشقق من الأسفل يُعدّ قطعاً نقدية، وفي النافذة القريبة منه يوم تلتقط فتات ذاكرة وجوقة الليل تعزف لحناً يتخلله شهيق أنثى تهلك بين عاشقها والسيف. ويجلس حذو الممر المؤدي إلى الحديقة باحث يجري عملية جراحية على قصيدة كتبها شاعر مجنون قبل أن يهلك بعام واحد.. فتح بطنها بمشرطه ثم أسرع في خلخلة الرأس فانكسر العنق ودوت الصيحة في سرداب القاعة.. لم ييأس. واصل التشريح بحماس مهنته الأولى، وتخيل جسد القصيدة عشرات الخرفان تذبح والثيران تشحط، وهبط بجثته على الجسد يفكك أجزاءه وجوقة الليل تعزف الجزء الثاني من اللحن الخالد، والبوم ترقص بين الزجاج والقضبان..

عشرات الرجال يجلسون فرادى، يسهرون في القاعة الكبرى.. خفت أن أضيع امرأة جنوني فينطفىء ضوء الفانوس وتغيم القاعة في زحمة الشارع ولا أرى تلك الوجوه. ناديتها: «يا امرأة السهول البعيدة استيقظي فقد يبتلعني الزحام» ألقت إليّ بمنديلها، بسطته لأقرأ ما فيه من حروف قبل أن تشرق الشمس وأدفع إلى الموت من جديد.. لمحت أوراقاً متناثرة ونصف وجه يترصده الدخان.. وانطلقت أسير في الشوارع، أتلمس الحيطان والأبواب إلى أن دفعني جمع غفير إلى المقبرة حيث يدفن الأحياء موتاهم ويقرأون المراثي ويقبلون هيكل الخرافة... تركتهم والقبور ولم يتملكني رعب المثوى الأخير.. وابتسمت للصفصافة أتملى جذعها وأطرب لارتعاش أوراقها ثم يستيقظ

البحر في سراديبي وترعد سمائي . . تهيجني الأمطار فأقبل الطين وأذوب في أنوثة الريح . . غادرت المقبرة لأفك رموز القاعة الكبرى ورسوم المنديل . . قلت لأحد الكلاب السائبة : «الآن مات جدي» ولكن الأرض كالمرأة إذا هجرت أجدبت وفقدت شهوتها، والأشجار أطفال إذا تيتموا وطردوا من الأحضان داستهم الأقدام وصاروا جثثاً أوغاداً . . ولم أفكر في زيارة الحقول، خفت من الأشجار تفترسني لتثأر لنفسها من الغدر والطيور تهاجمني وحيداً لتقطع دابري، فتمسكت بالشارع وحركات الوجوه والسيارات والكلاب السائبة . . أدركت بعد خوف سنين أن أحداث القاعة الكبرى لا تعد أسراراً، وعلمت أن الجدب لا يلد حياة والمكر مآله المكر ثم الموت، والريح تحبل ذاكرتي مطر عشق والموج أقوى من الصخر والشجر يركب الجبل والشمس تكنس الظلال والذئب يموت ذئباً وإن دجنوه قروناً . . .

ولكن المنديل يدعوني إليه . . ذكرتني الخطوط بطفل كان ينام على شاطىء جزيرة منسية، وكنت أنا الطفل الاحتمال أتجمع في هدير الموج لأولد في عصر قادم .

المرآة في المرآة نفق يفضي إلى قاعة متربة . . . ويهلك الرجال في يوم عاصف، يبتلع الركام الهياكل العظمية وتحول القاعة إلى متحف أثري، ولكني امرأة العشق القديم لا تزال تعانق مجدها وتغني . أعود إليها في المرآة كلما اشتد وجعي، ويبتلعني رحمها المهجور لأنام دقائق كي أعود من جديد إلى خريف الشارع .

تونس



أصوات للراحلين

علاء الدين عبد المولى

صوت - ١ -

عيونُ الطّريق تُراقبُ ما يرسمُ الرَّاحلونَ
هنا.. شاسعٌ ما هنا،
والطّريق اكتفى بالدّموع..
«خذوا معكم دربنا أيّها الرّاحلونَ،
ارفعوا شرفةَ النّجمِ حتّى تُضاءَ المنازلُ في جرحنا...
نحنُ: ما نسي اللّيلُ من سهرٍ
وما قتل الصّيفُ من ثمرٍ
لنا هيئةٌ سُرِقَتْ حين غادَرَنا شكلُنا
نفتّش عمّا افتقدناه بين الطّيورِ
وبين ثلوج الخناجر،
يا راحلين إلى قمرٍ نائمٍ،!
هل لنا عندكم زمنٌ؟
هل لنا.. وطنٌ...؟

صوت - ٢ -

ارْتَدَيْنا السَّفَرْ
معطفاً لا يردّ المَطَرْ
عن قناديل أحزاننا،
كيف نرسم أرضاً لأشجاركم
حين يسقطُ قبل الـربيع الشجـرْ؟
هل نؤذّنُ في الأفق، والأفق مئذنةٌ من حَجَرْ؟
تتجمّعُ في البئر أحلامُنا
أيّ - سيّارةٍ - تنضح الماءَ؟
«يعقوب» علّق أحلامه بالغبار
و«يوسف» يحفرُ في البئرِ «بئراً»
ليشتعل الضّوءُ،
لكنّه الخوفُ يمسحُ وجه النّهار.

صوت - ٣ -

... وسيروا على شَفْرة الوقتِ،
هذا الزمانُ عليكم
ولن تملكوا الوقت حين تنامون في الكهف
طيروا إلى خارج الأرض
هذا التّرابُ عليكم
ولن ترفعوا وطناً والهواء يُلوِّثُ بالخوف
يا... يا رحيل المواكب أدْمَيْتَنَا..
خذ هياكلنا هيكلاً
هيكلاً
علّه يتفتّت هذا الحِصارْ

صوت - ٤ -

هو الوقت: أغنيةٌ لحنها أجوفٌ رقصُها أجوفٌ
هي الأرض: ينسجها الوقتُ
جئنا إلى الأرض من رحمٍ تستديرُ على نفسها
بحثنا عن الرّوح، جوَّفَنا البحثُ،
يا ريحُ.. يا صعقة اللحظات خذينا
لنسألَ عن نسغنا،
عن بداياتنا الزّائلهْ
خذينا لنحفر في الشّمس جدرانَها،
ونسرقَ من نارها شعلةً...
من سنابلها سنبلهْ
نجيء إلى الكونِ شعباً من الأغنياتِ
فكيف تشرّدنا القافله؟
وهل سنصدّق أنّا احترقنا لينهض منّا فضاءٌ
تفيضُ الكواكبُ في خمره الثَّمِلَهْ؟
نصدّقُ؟
ها نحنُ ننهار في عبث المرحلهْ.

صوت - ٥ -

لنا فرح الخيل والّليل، !
تمرٌ وصهوةُ حبٍّ إلى الشمْس!
تبرٌ وعزّةُ نفس ! . .)
. . . .
و . . . بَعْدك يا صعقة الروح، نسألُ أجوبةَ السّالفين،
أنكملُ رحلتنا في جوابٍ مُعَدٍّ لمقتلنا؟
كيف «تبتسم الخيلُ»؟
كيف يقوم الصباح على شاهدات القبورِ؟
سؤالٌ على شفةٍ يابسهْ
جوابٌ كأغنيةٍ تنتقيها عجوزٌ تغنّي:
«مدنٌ للخواءَ
زمنٌ من دماءْ»

صوت - ٦ -

لَهُمْ يَدُهُمْ لا تغطي فضاءً صغيراً
وكان الفضاءُ يُعدُّ اتّجاهاتِهِ للرّحيلِ الموزّع،
أيّتُها اليَدُ، يا نكبةَ الجسمِ، للزّرع أسرارُه
وللسرِّ أنوارُه - احترقي ليُضاء المكانُ
وتمشي إلى العشب مثقلةً بالحنين
ويمشي إليكِ بآلهةٍ تُسْتَثارُ الخصوبَةُ فيها . . .

وقولي لمن يسأل الشّجَر: «الشجّرُ الآن مختمرٌ بين نسغٍ ونسغٍ»
وقولي لمن يقطفون الثمَرْ
حين يهوي الشّجَرْ
إنهم أمّةٌ تُحتضَرْ!

صوت - ٧ -

و . . نطلب فتح الفضاء الذي أغلقته الجُثَثْ
ليتّضح الغامضُ المختفي
و . . نطلبُ أن تبزغ القطرةُ المنتقاةُ من الجرحِ
ثم . . تلملم كل الدماء من الأرصفَهْ
فنرفع مملكة الأرغفَهْ
و . . نطلبُ ما يطلب البحرُ من مرفأ
وما تطلب الأغنيات إذا عُلّقت في هواءِ المنافي
. . . . . .
إلينا إلينا
لتطلب ما تطلب الذّاتُ من أفقٍ ترتقي آخرَهْ
لتبلغ أوّلها،
وتأخذ من ضلع عاصفةٍ شكلها،
إلينا إلينا لنرحل عن ظلنا
ونؤسّس من ذاتنا ذاكرهْ

حمص - سوريا

صدر حديثاً



تتزوّج دورونتين بشاب من بلاد نائية، عكس الأعراف ورغم إرادة الأهل، باستثناء أخيها قسطنطين الذي أقسم بشرفه «البيسا» أن يعيد دورونتين إلى والدتها كلّما حنّت إليها. ويشاء القدر أن يُقتل أخوة دورونتين التسعة إثر معركة خاضوها ضد الغزاة. ويطوي الردى قسطنطين صاحب القسم.

وبعد ثلاث سنوات على زفاف دورونتين تعود ذات ليلة إلى بيت أهلها برفقة فارس قالت إنه أخوها قسطنطين!

أيكون الفارس الذي أعادها هو قسطنطين نفسه المزحزح قبره والقائم إلى قسمه، أم تراه زنديقاً يقصد زرع الشقاق والبلبلة في صفوف المؤمنين؟

«من أعاد دورونتين» هي بهذا المعنى رواية الأسئلة، ومغزل الروايات التي تُحبك بخيط سرّي واحد هو الأسطورة.

«لقاء اذاعي.. مع
العريف المتقاعد حطاب»

كاظم الحجاج

ـ يا سادتنا . .

هذا بطلٌ من أبطال الحربْ . . رجلٌ في الخمسينْ، أبدَلَ ـ منذ سنينْ ـ حربَتَه بالمنجلْ، وبدا يعملْ:

ـ أهلاً . . ماذا تصنعْ؟

ـ إني أزرع . .

ـ شيء رائع . . ماذا تزرع؟

ـ إني لا أزرعُ من أجلِ الأكلِ، ولا للزينة، لكنّي أزرعُ تعويضاً . . !

ـ ماذا تعني؟

ـ إني جنديٌّ خاضَ الحربْ . . أتذكّرُ أني ـ وأنا أتقدّمُ أو أتراجع في الأرض الأخرى ـ قد دِسْتُ وروداً، وقطعتُ ـ لأجل التمويه ـ غصوناً، لا أدري كم كانت . . ورأيتُ النخلَ يُقَصُّ ولم أحتجَّ ولم أذرفْ دمعاً . . وأنا فلاّح يا بنتي . . لكنّ الحربْ، قد تُلْبِسُ فلاّحاً طبعَ الجندي، وتُنَمِّر من يتردّدُ في سحق النمله . .

ويصيرُ الشاعرُ . . قنّاصاً! هذي الحربْ . .

ـ أدَخلتَ الحربَ لأجلِ الـ . . . .

ـ أنا لم أدخلْ . . دخلتْ فيَّ الحربْ . . فهنا أرضي، وهنالك طوفانٌ قد يأتي . . لو أملكُ أنْ أنقلَ أرضي عن مجرى الطوفانْ، ما احتجتُ إلى صدِّ الطوفانْ! . . هل تفهم بنتي ما أعني؟ . . لا يمكنُ يا بنتي نقلُ الأرضْ . . ولهذا إمّا أنْ نبنيَ سدّاً أو نُمسِكَ سيفاً في وجه الطوفانْ . .

ـ حسناً . . في رأيك، هل يُمكنُ منعُ الحربْ، في كلّ الدنيا، بين الشرق وبين الغربْ؟

ـ إني لا أعرفُ أسماء الشعراء الأمريكيينَ، ولا أسماء الروس الشعراءْ . . لكني أدري لو أنهمو حكموا البلدينْ . . لو تُعلِنُ أحزابُ الشرقِ وأحزابُ الغربْ، عن ترشيح الشعراءْ، ليكونوا حكّاماً . . هل يمكن للشاعر أن . . يُحرق بستانَ الشاعر؟ أو يُتلِفَ مكتبةً، حتى للاعداء؟! هذا التاريخ يُسجِّل: هل قامتْ معركةٌ بين الشعراءْ، وتعدّت سطراً من عتبٍ . . أو بيتَ هجاءْ؟

ـ حسناً . . ماذا لو نتحاورُ حولَ الحبْ؟

ـ كانَ الحبُّ لدينا أسرعَ من هذي الأيامْ، فبيتي الآنْ امرأةٌ سلّمتُ عليها . . فتزوجنا!

ـ هل هذا يكفي لزواج؟ . قل لي، هل كانت حسناءْ؟

ـ حين ابتسمَتْ وتمدّدَ شمعُ الخدّينْ

صارتْ شفتاها لي قلباً . .

لو ضحكتْ . . لانشقَّ اثنينْ!

ـ ما أحلاها . . ! هل عندك منها أبناءْ؟

ـ إبنٌ واحد . .

ـ ماذا يُدعى؟

ـ تعنينَ الإسمَ . . لقد قطّعتُ له أوراقاً . . في كلِّ منها إسمٌ، وتركتُ له أن يختارْ، هذا خيرٌ من أنْ نفرضَ كلَّ الأشياءِ على

الأبناء: الدينَ وشكل الوجهِ وميراثَ العاهاتِ.. أحتى الاسماء؟!
- هل يحدثُ أن تبكي.. ومتى؟
- مثلي قد يبكي للبسمةِ ذائبةً بين الأحزانْ!
وأنا لا أبكي الآنْ..
في ماضينا كان الدمعُ أعزَّ وأصدَق
ولهذا كنّا نمسحُه بمناديلِ حريرِ
ما زالت في خزّانات ملابسنا
أمّا حين اخترعوا منديل الأوراقِ..
فقد صرنا نرمي بالدمعِ.. مع المنديلْ!
- هل تؤمنُ بالأبراجْ.. أعني ما برجُكَ؟
برجي برجُ الثور..
وأنا لستُ عنيداً جداً،
لكنّي - في كلِّ صباح - أتصدّى لمدير الصحة
وأُحَيِّيهِ: كيف الصحة.. يا دكتور؟!
- هل تطلبُ أغنيةً ما، أو شيئاً تسمعُه؟
- بل عندي أغنيةٌ، لا ينقصها إلاّ التلحينْ..
فأنا - في بعض الأوقاتِ - أقول الشِعر..
- هل تحفظُها؟
- لنغرس وردة الحبِّ
بأيدينا على الدربِ
ونبني لصغار الأرض
أمجاداً.. بلا حربِ
- شكراً.. وإلى أن نلقاك
- بنتي..
- ماذا؟
- لم أذكرْ إسمي للناسْ..
لا تذكُرْهُ..
فجهازُ إذاعتنا.. حسّاسْ!

بغداد